



UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS

**TESE - "MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE"**

MARIA EMÍLIA VAZ PACHECO

ABRIL DE 1986

VOL. I

fasi 60 AD.

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS

T E S E - "MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE"



28491

Maria Emília Vaz Pacheco

Abril de 1986

À Clara e ao Diogo

Título: "SILVA PORTO E A EXPRESSÃO IDEOLÓGICA DA PINTURA  
NATURALISTA EM PORTUGAL"

1

Plano: I - INTRODUÇÃO

- a) - ALGUNS CONSIDERANDOS
- b) - PANORAMA SOCIAL E ARTÍSTICO NA ÉPOCA DO PINTOR
- c) - A CULTURA E A SOCIEDADE PORTUGUESA NOS ANOS 1870-80

II - PARA UMA TEORIA IDEOLÓGICA DO NATURALISMO

- a) - O REALISMO E A SUA IDENTIFICAÇÃO COM UMA IDEOLOGIA RURALIZANTE
- b) - A LINGUAGEM CONSTRUÍDA POR SILVA PORTO E A FORMAÇÃO DOS PRINCÍPIOS ESTÉTICOS
- c) - FACTORES DECISIVOS NA ELABORAÇÃO DA EXPRESSÃO OITOCENTISTA: O GRUPO DO LEÃO
- d) - A PERSISTÊNCIA DOS MODELOS NA EVOLUÇÃO DA PINTURA PORTUGUESA ATÉ 1940

III - CONCLUSÃO

- a) - SIGNIFICADO DO NATURALISMO NA CENA ARTÍSTICA PORTUGUESA

IV - NOTAS

V - PRINCIPAL BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

VI - DOCUMENTAÇÃO ANEXA

VII - DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA

## I - INTRODUÇÃO

### a) - ALGUNS CONSIDERANDOS

Ao dedicar, neste ano de 1986, um trabalho de Tese respeitante àquele que foi entre os seus companheiros apelidado de "Mestre" da pintura naturalista no Portugal oitocentista - e consciente, embora das limitações de diversa ordem, provenientes da espessa rede de condicionalismos também eles de índole vária -, a autora pretendeu dar cobertura a um compromisso que consigo própria assumira, aquando de uma primeira abordagem da matéria, no sentido de fornecer algum contributo para aclarar as relações ideológicas que teriam servido de substracto à produção artística de Silva Porto, no quadro civilizacional fontista.

Sem pretensiosismos e sem ambições desmesuradas, empenhámos neste trabalho toda a boa vontade em tentar suscitar problemas que, no essencial, se prendem com uma reflexão pessoal sobre a nossa mentalidade e a nossa cultura actuais.

Julgamos que tal pretensão se justifica a partir da nossa própria atitude perante a cultura, que encaramos como um elemento dinâmico em interdependência da evolução social, que por sua vez acaba por, reciprocamente, influenciar também.

Ao abordarmos, pois, a obra daquele que foi, sem dúvida, a figura mais representativa das tendências picturais oitocentistas em Portugal, sobretudo considerando a influência que em seu torno irradiou, na formação de algumas gerações que se prolongaram até ao nosso século, não poderemos deixar de ter no ângulo da nossa visão, para

além das noções académicas importadas através da aprendizagem parisiense, o grau de adequação daquelas que, necessariamente, decorre do carácter cultural da sociedade oitocentista portuguesa, onde o pintor recebeu a sua formação de base.

Para isso contámos não só com o trabalho de inventariação empreendido a partir de todas as obras que encontrámos disponíveis para o efeito, em colecções oficiais ou particulares e para o que (de entre dificuldades múltiplas levantadas pela negativa <sup>em</sup> colaborar) pudémos dispôr da colaboração preciosa de algumas entidades e pessoas a quem desde já deixamos aqui expresso o nosso maior apreço, destaque para o Exm<sup>o</sup>. Sr. Dr. Amaral Cabral, que gentilmente nos permitiu o contacto e a reprodução fotográfica das obras inseridas na sua colecção, tal como possibilitou o relacionamento com a Exm<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. D. Dora Silva Porto, a quem prestamos publicamente a nossa maior gratidão por todos os elementos de ordem familiar, profissional e artística que nos forneceu relativamente à obra e à pessoa de seu avô, bem como e ainda aos Srs. Drs. Victor Serrão e Jorge Custódio, pelas achegas, sempre frutuosas, implícitas nos diálogos travados.

Para além destes, e embora de acesso nem sempre facilitado pela grande dispersão em catálogos, outros dados se impunham à realização do presente trabalho, para além do estudo de Varela Aldemira (1): o levantamento das exposições em que participou e ainda a bibliografia, na sua essência constituída por uma série de pequenos estudos e críticas concomitantes à apresentação das obras em exposições.

Pistas, procurámo-las também, e além das fontes anteriormente mencionadas, na análise da evolução pictural do pintor, nos registos referentes à sua formação e também na recolha de lembranças, opiniões coevas publicadas ou transmitidas por via da oralidade (sobretudo no tocante ao testemunho da sua ~~meta~~), salientando-se de entre essas pistas a utilidade crítica fornecida por Ramalho Ortigão, Fialho de Almeida e Monteiro Ramalho.

Partimos, pois, para uma leitura que se pretende sistematizada sobre as vias mencionadas, naturalmente que em interligação com a vida e a época da sociedade portuguesa dos anos 70 e 80.

Quanto à metodologia empregue, pareceu-nos descabida uma fastidiosa análise de teor descritivo e incidente sobre cada uma das obras inventariadas, de acordo com a sequência das datas (e até porque, por vezes, os mesmos quadros aparecem registados em diferentes catálogos de exposições com títulos diversos e, portanto, identificáveis a partir das dimensões ou das descrições), nem sempre de re-

ferência possível, acrescentando que o pintor não tinha por hábito datar as obras, o que à partida dificulta o estudo dentro dos parâmetros expressos.

Para dar feição à pretendida leitura ideológica restava-nos, assim, perfilar uma análise simultaneamente temática e quando possível, cronológica, por forma a considerar a significação da produção artística acordada com os acontecimentos sociais, dada, por um lado, a dificuldade de proceder à sereação de núcleos temáticos adequados e dentro de conjuntos mais vastos correspondentes a núcleos cronológicos e, por outro, a impossibilidade de estabelecer outro tipo de análise com base no estabelecimento de correspondências exaustivas no tratamento de temas em tempos diversos, pelas razões já apontadas e ainda para não se aludir à morosidade que um tal processo requeria, limitando por consequência o carácter genérico que pretendemos dar ao estudo.

Sobre a forma de tratamento dos elementos identificáveis das obras inventariadas, procurámos evitar o processo da descrição, já de si aleatório — sobretudo pela redução que imprime à obra de arte —, optando pelo lançamento dos dados recolhidos em fichas identificativas e documentadas, inserindo a respectiva reprodução fotográfica, por certo mais útil e mais objectiva.

Preocupou-nos, pois, privilegiar o sentido ideológico e histórico do conjunto da obra em questão, e daí que para além do processo de abordagem anteriormente explicitado, procurássemos a inclusão da indispensável reflexão pessoal como complemento à interpretação de base subjacente aos elementos indicados.

Mas importa igualmente invocar outros motivos, para além do interesse em fornecer alguns contributos que possibilitem a amostragem desta época e dasua mentalidade e, nesse domínio, o lugar de destaque que Silva Porto mereceu no quadro cultural e artístico do último quartel do século passado constituiria, só por si, índice da maior importância a considerar para a caracterização dessa mentalidade e cultura oitocentistas, elementos cuja importância é acrescida pelo perdurar e pela apropriação ideológica que sobre a obra do pintor recaiu ainda no nosso século — a tal propósito, veja-se o peso das "comemorações" do seu nascimento.

Interessa-nos ainda inscrever a actividade do pintor não apenas numa situação de ligação com o seu próprio tempo (social e artístico) mas também em articulação com a vivência rural e com o quotidiano, canalizado através do contacto com a paisagem.

Nesse sentido, a intenção primordial encaminhou-se para uma leitura concentrada sobre a iconografia dessas imagens do naturalismo português, enquanto reveladoras de fenómenos ideológicos e sociais precisos e, nessa linha interpretativa, evidentemente que uma nova visão poderia ser proposta com base numa outra hipótese de investigação, por certo bastante mais morosa pelos dispêndios de ordem económica e temporal que acarretaria: o restabelecimento de percursos geográficos respeitantes à obra pictural silvaportiana, o que permitiria localizar com certa precisão as paisagens, por meio das fotografias dos locais mas via essa de abordagem fora do nosso alcance.

Em termos estéticos, não há dúvida de que a produção das paisagens naturalistas está ligada a um gosto universalmente propagado e que se mantém durante muito tempo na cena artística como a pedra de toque do gosto generalizado entre o grande público, digamos que como alimento da imaginação colectiva. cremos, porém, que múltiplas são as possibilidades de abordagem dessa iconografia naturalista e, de entre elas, como acima ficou dito, a análise dos assuntos permitiria certamente uma melhor compreensão da sua significação extremamente rica, mas em qualquer dos casos as componentes culturais e sociais estão nelas implícitas, pelo que não podemos analisar essas imagens como um fenómeno isolado e unicamente estético.

Numa reflexão de carácter mais ambicioso, importaria igualmente fazer uma leitura comparativa sobre a significação da paisagem naturalista a dois níveis — interno e externo, e para isso seria indispensável um capítulo dedicado à paisagem na fotografia portuguesa do séc. XIX; mas, numa atitude mais razoável, iremos procurar repensar as razões subjacentes ao "perdurar" dessas imagens no contexto oitocentista português, evidentemente que numa situação referencial ao panorama artístico da época. E, nestas circunstâncias, é claro que se nos revela de interesse capital o paralelismo entre a paisagem naturalista e a imagem da sociedade portuguesa sua contemporânea: daí a reserva de um capítulo dedicado a traçar uma panorâmica sócio-cultural que possibilite colocar as bases de compreensão dos quadros em função da cultura no seio da qual foram criados.

## b) - PANORAMA SOCIAL E ARTÍSTICO DA ÉPOCA CONTEMPORÂNEA

Para uma caracterização, ainda que genérica, da vida pa-  
risiense da segunda metade do século, não se pode deixar de ter  
em conta a sucessão de golpes de estado subjacentes a insurreições  
e revoluções, na sequência de fermentações ideológicas que entram  
em cena após as revoluções de 1848, cujos ventos sopram por toda  
a Europa.

Numa breve retrospectiva, se até 1789 a ideologia do  
progresso tinha sido traduzida pela expressão do liberalismo bur-  
guês, suportado por uma filosofia racionalista, minuciosa, lúcida  
e acutilante que encontrava em França e na Inglaterra os seus ex-  
ponentes máximos, os anos de 1840 a 1895 são apontados por Hobsbawm  
(2) como correspondentes a um período de crise ~~de~~ para o indus-  
trialismo têxtil e, por sua vez, coincidente com a era da ascen-  
são do carvão e do ferro e da construção dos caminhos de ferro.  
Tratava-se da necessidade de proceder à abertura de novos mercados,  
para cuja consecução os caminhos de ferro e o barco a vapor cons-  
tituíam importantes meios de escoamento sobretudo para exportações  
britânicas.

É este também o período correspondente ao despertar da  
consciência de uma nova e ascendente força social: "A história do  
proletariado na Inglaterra começa na segunda metade do século pas-  
sado com a invenção da máquina a vapor e das máquinas destinadas  
a trabalhar o algodão. Sabe-se que tais invenções provocaram uma  
revolução industrial que simultaneamente transformou a sociedade  
burguesa no seu todo, mas de que só agora começa a perceber-se a  
importância na história do mundo" (3).

De facto, e em termos cronológicos, o séc. XIX não pode  
entender-se isoladamente de toda uma problemática que vem já do  
século anterior: uma vez alterada a ordem político-social pelo  
marco simbólico assumido pela Revolução Francesa e dirigido contra  
o poder do "Ancien Régime" e obviamente abrangendo a sociedade bar-  
roca e os suportes intelectuais em que se fundamentava, e especí-  
ficamente considerando os mecanismos através dos quais se escoava  
a produção estética do séc. XIX, paralelamente ao desenvolvimento  
que atinge a sociedade e garante a liberalização, o "Calon" o

museu, a exposição, constituem importantes veículos educativos de uma nova camada social que procura satisfazer as suas próprias aspirações, em lugares de encontro onde a si própria se redescobre.

E daí que, na nova sociedade, a arte tenha perdido o seu lugar tradicional, quer ao nível da figuração das ideias e valores eleitos, quer ao nível da representação do visível.

Século caracterizado pela mudança e pela inconstância social, os salões oficiais reflectem na sua estruturação e concepção a promoção ideológica do regime vigorante, através do fabrico de uma arte cuja manutenção visava a sucessiva reprodução das formas de expressão comprometidas com o exercício do poder político e a conservação das imagens voluptuosas e douradas do II Império.

Dáí a estreita "vigília" sobre a produção artística e a selecção das imagens destinadas a serem consumidas por parte da Academia Francesa, até ao estalar da Revolução de 1789.

Todavia, concomitantemente, o primeiro grande abalo de estruturas é dado pela Assembleia Nacional, de 1791, ao permitir a participação de artistas não necessariamente membros da Academia, na Exposição Anual das Belas-Artes, marco fundamental para o desenvolvimento e propagação de produções cuja temática se afastava do gosto aristocrático e caduco (presente no culto artístico da Antiguidade Mitológica) em prol de um novo gosto burguês, que àquele procurava sobrepor-se.

Dessa feita, aos pintores académicos competia, perante o público, garantir o papel que mais tarde a fotografia e os meios de reprodução viriam a assumir, na tentativa de imposição de um gosto burguês que se acha reflectido no espelho neoclássico transmitido pela própria Academia.

Cabanel, Meissonier, Bouguereau, nomeadamente, colhiam os frutos pelo seu contributo para alimentar a arte na moda.

Ora, é exactamente na perspectiva da oficialidade do seu tempo que ganham nova dimensão os pintores de Barbizon, trabalhando em "plein air", em "pleine nature", na orla da Floresta de Fontainebleau, alheios a outros meios de fortuna que não o gosto de pintar.

A Courbet, de resto, caberia o papel de desfechar o primeiro rude golpe na organização oficial, ao contrapor a grande "Exposition Universelle" de Louis Napoléon, em 1855, o seu "Favillon du Réalisme", onde se achavam expostas 4 telas, de entre as quais as duas recusadas naquela exposição oficial: "L'Atelier du Peintre" e "Un Enterrement à Ornans".

Tal reacção, se por um lado significava um sinal de evidente inconformismo perante a situação oficial e de recusa pela alienação mítica, por outro lado tal atitude representava a contraoposição de uma nova realidade, cujos heróis pertencem à contemporaneidade e que se procuram "saisir" num dos momentos precisos das suas tarefas.

E, nesta medida, poder-se-á perguntar qual o real significado da pintura de Courbet e de Millet (porque profundamente conscientes do peso do aparelho ideológico contra o qual erguiam a sua arte), quando colocados em paralelo com o realismo de Barbizon, traduzido na expressão de uma natureza que é constatada segundo novas concepções.

Numa tentativa de análise mais objectiva e concisa, somos de parecer que a estes mesmos pintores (que os impressionistas encontrariam noutras circunstâncias nos anos 60) coube abrir uma situação inteiramente revolucionária no séc. XIX: não apenas a recusa de concessão ao gosto dominante, mas também a substituição das cenas históricas e mitológicas pelo testemunho directo do quotidiano.

Mas, para se entender esse confronto entre o gosto dominante e a ideologia dos pintores de Barbizon, no contexto social e político gerador do desenvolvimento da pintura francesa, é preciso notar que se é certo que eles não puseram em causa a representação nem o enquadramento tradicional do Espaço, deve salientar-se que a integração da figura na paisagem assume com estes pintores um dado fundamental, já que a idealização da forma da figura é abandonada e substituída pela espontaneidade e familiaridade de atitude, do mesmo modo que a natureza deixa de ser regida pelo convencionalismo e pelo idealismo mítico, para ser alvo de transcrição da realidade visível, paralelamente a uma maior consciência da importância que a luz exerce sobre a aparência das coisas.

E nessa atitude de observação perante a diversificação dos fenómenos atmosféricos, é de registar a introdução de forças que estão para além do próprio poder humano no enquadramento rígido do espaço clássico, e materializadas nos acentos mais expressivos e característicos da natureza: assim, com o registo das transformações atmosféricas (tempestades, arco-íris, etc.) surgem no horizonte diversificações tonais e gradações sucessivas até então desconhecidas. É nesta óptica que os pintores de Barbizon representam inovação face aos princípios dos "Salons" oficiais - a sua atitude de não-aceitação de uma maneira de ver já conhecida, de recusa na continuidade de uma concepção espacial mantida desde o séc. XV (e em que a dominação do homem sobre a natureza constituía

factor notório), requisitos a que os pintores de Barbizon contra-  
põem a verdade transmitida pelas suas próprias sensações, pelo  
estudo dos fenómenos do Real e pelas descobertas ópticas, que ne-  
gavam o anterior modo de representação estereotipado, princípios  
e concepções estes, de resto, impulsionados pelo desenvolvimento  
da fotografia, já que esta reforçava a atitude intuitiva dos cha-  
mados "pintores realistas".

Assim, uma das questões essenciais na abordagem estética  
do séc. XIX, situa-se ao nível da representação perspectiva do es  
paço e, implicitamente, a razão do rompimento com o espaço plásti-  
co definido pela Renascença.

Se se considerar, por um lado, que este último era uma  
mistura de geometria e de invenção míticas, em que os conhecimen-  
tos técnicos e científicos não se acham sobrepostos no imaginário  
individual ou colectivo (e que por consequência os inventores de  
tal representação perspectiva do espaço renascentista não são imi-  
tadores estritos do real), e por outro lado, tendo em conta a evi-  
dência das perspectivas cavaleiras e outras formas de representa-  
ção de imagens justapostas ou sobrepostas, como faziam os egípcios,  
tais considerandos constituem por si só justificação suficiente  
para que os pintores do séc. XIX tomassem consciência de que não  
só o espírito ocidental não era a única forma de desenvolvimento in-  
tellectual possível, como ainda que tal sistema significava uma  
construção intelectual e social baseada no valor teórico e prático  
dessa mesma lógica ocidental, e como tal englobando conhecimentos  
intelectuais, técnicos, teóricos e sociais em permanente mutação.

É nessa óptica que se pode encarar o séc. XIX e as suas  
transformações plásticas, como sinónimos de tentativa de uma nova  
sociedade para impôr um novo material técnico e intelectual, em  
substituição de concepções longamente experimentadas ~~na~~ desde a  
Renascença.

Em termos de evolução pictural, este é o século conside-  
rado por excelência "naturalista" (ainda que na pintura ocidental  
se tivessem já feito sentir as fortes tradições naturalistas do  
séc. XVII holandês), ou tempo em que a pintura esteve muito pró-  
xima da natureza, transcrevendo todo um percurso em que a base  
dominante se estabelece numa atitude "d'après nature".

E, neste domínio, deve salientar-se o contributo da pin-  
tura inglesa para o desenvolvimento da arte europeia: Constable,  
considerado como percursos da Escola de Barbizon, deu particular  
atenção às mutações de luz e da atmosfera, compondo paisagens lu-

minosas onde se veiculam já algumas das características que o Impressionismo haveria de desenvolver posteriormente;

- A atitude de humildade de Constable perante a natureza, colocando em paralelo e fazendo dependência entre a prática científica da pintura e a busca das leis da natureza;

- Turner e a criação de uma ambiência brumosa onde formas e objectos se dissolviam, que transmitia através de tons claros, conseguidos com base na observação da natureza, ingredientes estes que viriam a constituir factores essenciais do desenvolvimento do Impressionismo.

E, na definição desse espaço estético, Barbizon representa, no meio do séc. XIX, a formação de um movimento da arte paisagística em que a descrição da natureza encontra pleno cabimento no desenvolvimento do "pleinairisme", momento que encontraria o seu ponto culminante com a prática impressionista.

Daubigny é comumente achado como o mais consequente da Escola de Barbizon - luz e atmosfera adquirem na sua pintura uma nova função, ao mesmo tempo que a cor constitui o principal meio para criar a forma.

Millet merece referência especial; e se bem que raramente haja pintado a paisagem como entidade emancipada, nela figurou o homem trabalhador, que imbuiu de valores morais e estéticos próprios e concordantes com o seu conceito pessoal de Arte.

Corot dá particular relevo ao tratamento da luz e à ambiência atmosférica, empregando cores claras e matizadas, mas em que as imagens apresentadas denotam a marca da observação da natureza, numa linha de paisagem que desde Constable se define entre a primazia concedida à "pochade" e a concepção de tonalidades cuja gama em matéria de cor, antecipa os percursos do Impressionismo propriamente ditos, apesar da presença de personagens imaginárias com que, já no fim da vida, viria a povoar as paisagens.

A contribuição de Courbet centra-se na atitude de defesa dos valores realistas, em paralelo com a função social da arte(4): "L'Art en peinture ne saurait consister que dans la représentation des objects visibles et tangibles pour l'artiste ... Je tiens aussi que dans la représentation des choses réelles et existentes ... c'est une langue toute physique ..."

A própria temática, renunciando aos assuntos tradicionais

na pintura e introduzindo novos objectivos, juntamente com a apresentação de uma paleta com forte intensidade, constituirão fundamentos principais do Impressionismo.

É neste contexto que é importante assinalar a ruptura ideológica representada pelos pintores naturalistas que, face à arte oficial dos "salons" preferiam o trabalho ao ar livre e que, em tom desprezível, eram apelidados como colaboradores da "École de Barbizon": "C'est de la peinture de démocrates, de ces hommes qui ne changent pas de linge, qui veulent s'imposer aus gens du monde; cet art me déplaît et me dégoûte" (5).

De salientar também que uma das consequências mais notórias da sua atitude perante a natureza se registou pelo contributo para a emancipação da paisagem, em que se inscreveu a evolução do processo pictural de todo o séc. XIX: e se bem que nos nossos dias tenha já sido ultrapassada a atribuição da prática do "plein air" aos pintores impressionistas, não será porventura demasiado lembrar que antes dos impressionistas se definiu uma geração de artistas que, de Camille Corot a Claude Monet haviam já colocado o seu cavalete em frente do motivo, tal como já aclarado a sua paleta.

De facto, a Escola de Barbizon ao mesmo tempo que significa um marco indispensável para explicar o "pleinairisme", explica igualmente o triunfo do Impressionismo, dada a emancipação que proporcionou à paisagem, que doravante apareceria no estado autónomo.

Ora, uma das vertentes possíveis para analisar a Escola de Barbizon (cujo período de maior actividade se situa entre 1830 e 1870) pode concretizar-se através da incidência sobre as condições específicas de uma França onde a dominação da burguesia é a tônica saliente, mas sem que tal triunfo signifique um desenvolvimento cultural paralelo, e daí que o séc. XIX assista a toda uma série de movimentos estéticos em que a nota dominante aponta para uma via realista.

A natureza ganha, progressivamente, uma importância crescente: poetas e teóricos salientam a importância da paisagem, do mesmo modo que se revalorizam propostas estéticas que apontam para pesquisas das Artes Holandesa e Inglesa, veiculadas por Nicolas Poussin ou por Claude Lorrain ou ainda pelos irmãos Le Nain, ultrapassando os limites dos horizontes Renascentistas.

É exactamente neste ponto que pode centrar-se a ruptura dos pintores de Barbizon, ao enveredarem pela paisagem desprezada oficialmente, e renegando o tratamento da paisagem numa ver-

tente histórica, enquanto repositório de histórias narradas, como pano de fundo onde sobressaiem as figuras. A própria filosofia atíca a polémica, através de uma nova concepção da paisagem, que se identificaria então com a expressão do estado de alma experimentado pelo pintor face ao local, numa linguagem própria e individualizada. São estes os princípios que orientam a primeira Época de Barbizon, onde o papel mais notório cabe a Corot.

O desenvolvimento das correntes científicas e filosóficas, apoiadas em factos precisos (a primeira edição de "O Capital" é de 1867) e que fundamentam o Realismo, estão na base da segunda Época de Barbizon.

A "verdade" exacta, enquanto transcrição da realidade observada, é promovida por Théodore Rousseau, deixando para trás o lirismo romântico de Paul Huet. De forma idêntica, Millet representa a capacidade de percepção da condição social, de que fará a exaltação nas cenas rurais da sua pintura, tal como Courbet assumirá tal compromisso expressando-o ideològicamente como porta-voz do ruralismo e dos seus principais motores-trabalhadores, britadores, etc..

Mas, para compreender a fisionomia do contexto actual e artístico parisiense por volta dos anos 70 — quando Silva Porto faz a sua aprendizagem como bolseiro —, cremos de importância extrema uma reflexão sobre a época de actividade por excelência daqueles pintores, registada entre 1830 e 1870 e, neste domínio, as cronologias são significativas: ocasião da "Exposição Universal" de 1855, Ingres tinha 75 anos; Corot 59; Delacroix 57; Rousseau 43; Millet 41; Daubigny 38 e Courbet 36, enquanto que a geração impressionista estava ainda longe de atingir a maturidade (6) revelada exactamente a partir de 1870, quando a geração de naturalistas ainda dominava no "Salon".

Ora, a actividade e o papel dos pintores de Barbizon não deixa de reflectir todo um contexto de ordem social e científica que Bouret referia do seguinte modo: "Dans la seconde moitié du siècle, Claude Bernard pour que l'étude des phénomènes naturels dans la réalité objective des choses est l'unique souci, Darwin dont les notes du "Voyage of the 'Beagle' ont paru de 1840 à 1843, des naturalistes, des physiciens, des chimistes, insistent de plus en plus sur le fait que la nature est le grand et le seul réservoir des connaissances de l'homme et non la tradition reçue de façon rhétorique" (7).

Assim, e pedra angular da nova pintura de paisagem, a consciência de uma industrialização que ganhava nova dimensão e imprimia a transformação da paisagem, estava presente na valorização social da figura do camponês e na recuperação do mundo rural: Courbet dedicou a sua obra a cenas agrícolas, aos que trabalhavam a terra, sujeitos às vicissitudes das leis económicas, tal como ao ciclo dos dias e das estações; Millet elevou as suas personagens ao papel duplo dessa luta.

É como um movimento de consciencialização social que Jean Bouret analisa a actividade dos pintores de Barbizon, reconhecedores da destruição da natureza por parte da industrialização que se acelerava e contra a qual preferiam redescobrir coisas tão reais, quanto elementares, como o eram a água, o sol ou o campo: "Le mouvement de révolte contre une société qui ne donne pas au peintre les moyens de vivre de son art, si cet art est purement personnel et dicté par une réflexion intérieure, mouvement typique chez Rousseau si souvent exclu des Salons, s'accompagne dans le cas des autres peintres d'un mouvement de révolte contre une société qui, s'industrialisant de plus en plus, détruit la nature considérée comme la mère de l'homme, son inspiratrice, sa consolatrice, et le symbole de ~~l'homme~~ l'éternité. Rousseau voit se déboiser la forêt de Fontainebleau, Daubigny les rivières être captées, tous voient le macadam revêtir les routes, les trains empiéter sur les champs et les jardins, les maisons repousser les banlieues agrestes, les usines et leurs cheminées obscurcir le ciel de fumées" (8).

E se, em termos técnicos, o movimento representava também progresso, porquanto a técnica era mais livre, pela colocação da mancha directamente sobre a tela, sem preocupação de incorporá-la na matéria pré-existente (9), era pelo tratamento do assunto que se registava a inovação maior, ou seja, na recusa de qualquer forma de abstracção cerebral ou mítica, preferindo a integração de uma série de elementos intrinsecamente ligados à terra: as suas personagens são apresentadas na humildade do trabalho quotidiano, numa atitude que traduz de um modo inequívoco uma nova tomada de consciência ideológica face à vida do dia a dia. Ora, ao utilizarem elementos de uma realidade imediatamente identificável pela via do empírico, estes pintores — que pelos anos 60 atingiriam o auge em termos de reconhecimento estético no Salon — confrontavam à pintura de história e às cenas mitológicas uma forma de realismo

que incorporava na experiência humana um quotidiano actual veiculado, de forma privilegiada, através da figura do homem dos campos, e via essa de abordagem que por outro lado facultava uma maior capacidade comunicativa na relação obra/espectador, mesmo quando essa expressão assumia importância ideológica menos intensa, como sucedia no caso das cenas naturalistas, cuja tradução do relacionamento com a realidade era exprimida fundamentalmente na constatação ou na verificação do visual percebido na natureza.

De qualquer forma, a acção destes pintores se em termos estéticos mantiveram o enquadramento tradicional do espaço, em contrapartida a sua expressão valorizava uma realidade quotidiana, pela atitude de maior veracidade, espontaneidade e familiaridade no tratamento dos temas e na inserção da própria figura na paisagem, comprovando assim um testemunho directo na forma de observação da realidade, com uma situação anterior que privilegiava o convencionalismo e a idealização nas cenas de paisagem.

Ainda no domínio estético, o registo e a grande diversificação das tonalidades locais, atestavam a consciência da importância introduzida pela luz sobre a aparência do mundo, do mesmo modo que salientavam outro tipo de curiosidades perante a observação dos fenómenos naturais. Mesmo em termos de interpretação do espaço se registavam inovações: enquanto que com os mestres da Renascença o espaço era definido através de uma perspectiva normal que simbolicamente marcava a dominação do homem sobre a natureza, (mas em que as múltiplas possibilidades de interpretação do esquema pictural proporcionavam uma idealização estereotipada), a actualização intuitiva — e que a fotografia veio a confirmar — dos pintores de Barbizon marcava a actualização com o discurso contemporâneo e com o estudo dos fenómenos da realidade observável em que estava empenhada a ciência do seu tempo, através da leitura positivista.

Mais genericamente, diremos que a maior importância da Escola de Barbizon advém-lhe da sua situação geográfica, por um lado, que lhe permitiria tornar-se o berço da Escola Francesa da Paisagem (tal como a Normandia seria o berço do Impressionismo), e por outro, essa consciência dos diversos aspectos que o mesmo motivo pode assumir consoante as horas do dia, e o tempo: "Tous les matins les peintres iront sur le motif que chaque heure modifie selon le temps. Ils apprendront ainsi que les théories de l'école qui vent qu'on traite les arbres d'une certaine couleur sont des hérésies et qu'il faut toujours tout recommencer " (10).

De realçar igualmente o peso da paisagem italiana sobre o "olhar" da pintura francesa,, desde os pintores clássicos, passando pelos Românticos e até aos Pré-Impressionistas. Esta dualidade de, por um lado trazerem para França uma nova fórmula de paisagem clássica e, por outro lado, o exercício "d'après nature", nomeadamente no que toca aos pintores que antecederam o Impressionismo, constituíram poderosas alavancas que garantiram a evolução e a definição do Realismo na pintura do séc. XIX.

Uma outra tendência notória relativamente às manifestações pictóricas deste período que antecede o Impressionismo, é o gosto pelo não acabado, situação não só reprovada pela crítica do tempo, como também apontada como causa da oposição entre, por exemplo, Corot, Rousseau, Courbet ou os Impressionistas posteriormente, aos artistas oficiais. Crítica cuja influência vai ser decisiva, sobretudo quando considerada num contexto em que o burguês consumidor está ideológica e culturalmente impreparado para receber as novas propostas pictóricas. Ainda do ponto de vista da não aceitação, nos salões oficiais, dessa pintura não circunscrita aos princípios estéticos usuais (antes ainda da luta travada pelos Impressionistas), aqueles pintores citados, juntamente com Millet, Decamps, e outros, foram objecto das exclusões e marginalizações dos júris dos "salons" — Courbet, Rousseau, Daubigny e Corot são acusados de deixar as suas obras inacabadas ...

Em resumo, e regressando novamente à atitude adoptada face à paisagem, ainda que plenamente conscientes da inovação pertencente aos Impressionistas, como responsáveis pelo método ou processo sistemático de pintar em "plein air", somos de parecer que é necessário não esquecer que tal actuação havia já sido praticada por Constable, Bonington, Corot, Paul Huet, Théodore Rousseau, Courbet ...

Duas situações há, todavia, a registar no trilhar do realismo na paisagem do séc. XIX:

- a) - A marginalização a que foram votados os pintores fundadores da Escola, na altura em que surgiram novas propostas, desprezando convenções e atribuindo à natureza o lugar privilegiado para o exercício da pintura;
- b) - A carga negativa de que foram impregnados após o triunfo do Impressionismo.

De qualquer modo, e para além da importância da análise do caminho trilhado por Rousseau, Millet, Daubigny, Corot, Troyon, Diaz ou Dupré, importa registar que a originalidade da Escola consistiu fundamentalmente nessa nova forma de encarar a natureza, e no desprezo por anteriores convenções em vigor na arte oficializada nos "Salons", e que reconheciam como grande pintura a que versava temática bíblica, mitológica, religiosa ou histórica; as cenas de género e a paisagem eram tidas como inferiores, nessa hierarquia das artes ...

E, num modo mais incisivo, se uma das vias possíveis para a definição da paisagem romântica passa pela exaltação do sentimento da natureza na qual se reflectiam os estados de alma dos artistas — princípio este que justificou a oposição dessa corrente ao Neo-clacissismo, primeiro, e depois ao Realismo —, não cremos tão fácil assim o esboçar das fronteiras, já que não se pode estabelecer com precisão as distinções em pintores como Rousseau, Paul Huet, Decamps, em algumas obras dos quais estão registados tais impulsos ...

Assim, e precavendo-se contra situações dúbias ou extremistas, e recusando uma abordagem da paisagem em termos cronológicos ou historicistas, faremos incidir o discurso sobre os momentos mais importantes que garantiram a evolução pictural ao nível da representação de paisagem respeitante ao período em questão.

Referenciados exteriormente os contributos da pintura holandesa do séc. XVII e da pintura Inglesa do séc. XVIII, importa registar que apenas no séc. XIX a paisagem deixa de ser considerada um género menor, e daí que pretendamos esboçar a evolução da paisagem francesa no começo do séc. XIX.

Grosso modo, a situação poderia condensar-se entre os partidários da subestimação da paisagem em prol da pintura de história e entre os preconizadores da libertação total da paisagem enquanto tal. Há ainda a notar que já desde o séc. XVIII os artistas se mostravam sensíveis ao estudo directo da natureza, não raro recorrendo à prática do registo de esboços "d'après nature" para posterior utilização: Jean Pillement, Lazare Bruandet, Simon Lantara, pintaram "d'après nature" na floresta de Fontainebleau.

Todavia, a nova geração de verdadeiros paisagistas, surge num período compreendido em cerca de 20 anos: Corot nasce em 1796; Paul Huet em 1803, Narcisse Diaz em 1809; Constant Troyon em 1810; Jules Dupre em 1811; Théodore Rousseau em 1812; Charles Daubigny em 1817 ...

Nas paisagens de Paul Huët (que colheu inspiração em Bonington e, ao nível da técnica, em Constable), transparece um lirismo e uma sensibilidade que poderemos considerar em alguns casos como verdadeiramente pré-impressionistas, sobretudo nos efeitos de bruma com que trata locais seleccionados na floresta de Fontainebleau.

Corot é considerado como o precursor por excelência da paisagem moderna: as suas paisagens pintadas sobre o motivo revelam gosto pelo desenvolvimento dos efeitos da luz, na esteira dos Impressionistas.

Verdadeiro "chefe de fila" da Escola de Barbizon, a entrada de Théodore Rousseau no "salon" marca o tratamento da paisagem sem qualquer concessão ao histórico. Porém, e precavendo-nos perante o conhecimento de que no decurso do séc. XIX as classificações são sempre perigosas, na medida em que se trata de um século em que se confrontam e se fundem tendências diversas, preferimos situar Rousseau no lugar de charneira entre um realismo não passivo (na medida em que não se limita à aplicação de uma técnica aprendida) e um realismo progressivo, que atingiria o ponto culminante com o desenvolvimento do Impressionismo. Nesta óptica, e à semelhança de outros artistas da primeira metade do séc. XIX, Rousseau pode ser considerado como um percurso da corrente Impressionista, sobretudo pelas preocupações reveladas quanto aos problemas da luz, presentes nomeadamente nos pequenos estudos. Confessaria a sua admiração por Hobbema, Van Ruysdael, e também por Bonington e Constable, de quem adquiriria o brilho e a luminosidade.

A paisagem de Jules Dupré, oscilante entre o Realismo e o Romantismo, aborda temática que revela preocupações de atmosfera e em que o tratamento da luz apresenta já acentos e efeitos de claro-escuro em situações pré-impressionistas: tempestades, pôr-do-sol, chuva, etc.. Esta atenção à luz, sempre presente, é nota comum também ao irmão mais novo deste pintor - Victor Dupré.

Neste caminho de transição para o Impressionismo, é com Charles-François Daubigny que se encontram as características verdadeiramente pré-impressionistas. Embora inicialmente de formação

italianizante, foi após os contactos com os pintores de Barbizon e sobretudo dos seus encontros com Corot e com Rousseau que trocou o atelier pela total dedicação ao trabalho em "plein/air". A sua temática incide sobretudo na pintura de águas (mar, rios ...) e, para melhor se aproximar do seu alvo, chegou mesmo a adquirir um pequeno barco, à semelhança do que faria o próprio Monet, 15 anos depois. Como preocupação primeira, a pretensão de traduzir a consciência das aparências cambiantes assumidas pela natureza perante a luz, e daí que o crítico Théophile Gautier acuse os seus quadros de impressões e esboços, onde os detalhes se acham negligenciados.

Notória também a sua actividade no "salon", graças a cuja insistência, como membro em 1868, os impressionistas serão admitidos

Diaz de la Peña, sem ter atingido o poder de Théodore Rousseau, a musicalidade poética de Corot ou a expressividade emotiva de Dupré, fabrica paisagens de rara elegância, nas quais e melhor que qualquer outro veicula o sentimento de encanto e prazer face aos espectáculos oferecidos pela floresta de Fontainbleau. Tal consciência, de resto, presente na célebre frase de Diaz, ao fazer referência à obra do seu camarada de atelier, Millet: "Toi, tu peins des orties. Moi, j'aime mieux peindre des roses". E se bem que as suas paisagens surjam muitas vezes povoadas por ninfas e Vénus, as suas "feéries" deixam transparecer preocupações no estudo dos efeitos dos raios de luz.

O estudo das variações luminosas, o desenvolvimento da pintura de águas, as raras qualidades de transparência colocadas nas paisagens e aguarelas de Paul Hust, juntamente com percursos geográficos diversos - Ilha Séguin, Normandia, Hongleur, Auvergne ... - e ainda contactos estabelecidos nomeadamente com Bonington e com Delacroix, aliados e uma "touche" curta e compacta, são referências que fazem de Paul Hust um verdadeiro percurso do Impressionismo.

Enquanto que a doutrina de Rousseau propunha a identificação do artista com a natureza, considerando todo o resto apenas questão de "métier" (e esta será, porventura, uma das vias teóricas que presidiram às propostas do naturalismo), Gustave Courbet propõe o tratamento do real, das coisas elementares, mas efectuado numa dimensão mais profunda que, por vezes, atinge mesmo o revolucionário, no plano social, nomeadamente,

Ligado a Baudelaire, a Champfleury, e frequentador assíduo da cervejaria Andler, que foi para os realistas o que o café Guerbois seria depois para os Impressionistas, no plano da pintura da paisagem, cabe registar a sua presença "habituée" no exercício "d'après nature" na floresta de Fontainebleau já por volta de 1841.

Chefe de fila da Escola Realista, a sua paleta aclara-se a partir de 1854, pelo contacto com a especificidade da luz meridional, aquando da sua estadia em Montpellier.

De registar ainda que outros qualificativos que mais tarde haveriam de ser referidos a propósito de Monet, são referidos por Zacharie Astruc, a propósito das Marinhas que Courbet ali pintou (11): "Elles expriment toutes les heures de la journée, toutes les singulières transformations de la mer. Effets de soleil, de brume, coups de vent, grises pâleurs du matin, sérénités lumineuses du plein midi, mystère tranquille et voile du soir".

Semelhante atitude é assumida por Millet, cujas paisagens assumem, no entanto, uma situação polémica em termos sociais e que não tem cabimento no presente trabalho.

Uma vez dados, em traços genéricos, a gestação do naturalismo francês, até ao reconhecimento oficial no "salon", indispensável se torna traçar uma breve panorâmica da vida artística parisiense durante a estadia de Silva Porto em Paris, ou seja, uma breve caracterização desses anos 70, que correspondem ao início da "golden age" do movimento impressionista.

No domínio do funcionamento das instituições políticas, o início da década de 70 foi abalada por uma série de transformações: depois da guerra de 1870 e ainda após os abalos sociais provocados pela Comuna de Paris, a monarquia constitucional inglesa serviu de base à vida política francesa, até à morte de Napoleão III, em 1873, data em que foi aberta a via do sufrágio universal.

Evidentemente que esta instabilidade no poder político correspondeu a uma profunda depressão económica cujas consequências imediatas se fizeram sentir no aspecto social — defacto, foi durante este período que se consolidaram as mudanças ocorridas no decurso da primeira metade do século, quando o desenvolvimento industrial concentrava a população nos centros urbanos; a cidade, e sobretudo

Paris, passa a desempenhar as funções de polo de gravitação da vida francesa, com todas as implicações que isso vai ter no domínio da pintura, quer ao nível da paisagem, quer dos temas, quer da consciência do próprio tempo, elementos que os impressionistas passavam a tratar de modo substancialmente diferente daquele que os haviam tratado os naturalistas, reflectindo outro tipo de vivências e exigências assentes no próprio conceito de modernismo.

Foi no seio destes condicionalismos e vicissitudes de ordem política e social que o "Salon" de 1870 atestava certa liberalidade para com os jovens pintores, ao ser-lhes permitido, com excepção de Monet e de Cézanne, a apreensão das suas obras ao público, não obstante a continuação de uma crítica desfavorável, mas contando, em contrapartida, com Daubigny e Corot como membros do Júri do Comité de recepção. Ora, é preciso realçar que uma das bases de importância extrema que explica esse apoio de Daubigny aos impressionistas foi exactamente as condições específicas da sociedade francesa sua contemporânea, na medida em que seria no exílio em Londres, aquando da guerra, que aquele pintor de Barbizon serviu de ponto de contacto entre Pissarro, Monet e Paul Durand-Ruel, que viria depois a ser o "marchand" dos impressionistas. Mas não só a este nível se verificou a intervenção de Daubigny; também ao nível estético o seu contacto com os pintores de marinha, com Jongkind e Boudin, e o convívio com Monet na Holanda, não deixaram de se repercutir na visão do pintor e na sua técnica, que concederia a primazia à mancha de cor viva, que Silva Porto através dele viria a incorporar na sua formação "barbizotiana".

Num outro plano, o do confronto entre a oficialidade e a marginalidade, e como "ponte de passagem" entre as duas formas de realismo — a via da intuição de Barbizon e o realismo óptico dos impressionistas —, impõe-se a introdução da personagem de Manet que já em 61 vira duas telas suas admitidas no "Salon" e que, não obstante todas as oposições levantadas nos meios afectos à influência do "Salon", acabou por ver em 73 a sua tela "Le Bon bock" receber o melhor lugar, acontecimento que não podia deixar de reflectir uma certa consciência da necessidade de abertura do próprio "Salon" à nova pintura.

Manet e os impressionistas, duas atitudes distintas perante a oficialidade: o primeiro, ainda em 1874, considerava que o melhor terreno de combate continuava a ser o "Salon", recusando colaboração assumida com o grupo dos impressionistas, tido como dissidente, e que naquele mesmo ano promovia a sua primeira Expo-

sição, no atelier do próprio Nadar, integrando o célebre quadro de Monet que daria o nome à Exposição - "Impression, Soleil levant" (1872) -, à margem portanto das estruturas oficiais, com cujo sistema de funcionamento rompiam, sem júris nem quaisquer recompensas honoríficas.

E esta ruptura com a oficialidade não deixaria de originar outro tipo de consequências, que se prendiam nomeadamente com a transformação do estatuto social do pintor, da mesma forma que toda a trajectória descrita pelo movimento e pela atitude dos impressionistas nos leva a interrogarmo-nos sobre o impacto que, na realidade, teria tido sobre os muitos pintores que, à data da primeira Exposição impressionista faziam a sua aprendizagem em Paris e, de entre esses, destaque naturalmente para os bolseiros portugueses (12).

De resto, essa atitude do grupo impressionista tem um significado ainda mais profundo quando inserida no contexto das práticas artísticas vigorantes: ainda em 1873 William Bouguereau continuava a apresentar nos salões oficiais uma visão da natureza povoada de ninfas e perfeitamente idealizada.

E se a persistência e a firmeza dos novos pintores acabaram por impôr o seu próprio gosto (13), é preciso não esquecer a articulação que deve ser feita ao nível da prática do métier, entre eles e os pintores de Barbizon, que encontraram durante os anos 60, e que surgiram eles próprios como inovadores do estatuto social do artista, primeiros a colocarem o gosto e o amor à prática pictural acima de toda e qualquer outra espécie de meios de fortuna. E seria, por certo, esta mesma atitude perante a arte que explicaria a ligação de alguns dos últimos face à nova geração, referência especial para a actuação de Daubigny, como vimos anteriormente.

Mas, numa visão de apreciação da sua acção, outras situações destes pintores de Barbizon contribuíram para abrir as vias do impressionismo, para além da consciência da dureza e do empenhamento profissional: a valorização de um quotidiano que, de testemunho da humildade de um povo ligado ao trabalho da terra e ao cenário rural, iria converter-se depois num quotidiano onde a modernidade urbana impunha novas formas de vida e de expressão; a contestação dos assuntos, através do repúdio de cenas mitológicas e históricas, com os seus heróis míticos, substituídos pelo homem vivo e contemporâneo, que ao longo do desenrolar das suas tarefas,

impregnadas de sentido ideológico-doutrinário, materializava a expressão de uma nova hierarquia política; os novos métodos de observação directa, possibilitando uma nova forma de inserção da figura na paisagem (confrontando o convencionalismo anterior com uma atitude de maior veracidade, espontaneidade e familiaridade) e promovendo maior dignificação e autonomia da própria paisagem que, por isso mesmo, atingia uma grandiosidade e uma objectividade inteiramente novas.

E se a descrição e a narração foram prioritárias como meios de expressão da verdade dada pela intuição naturalista, será preciso não esquecer que os enquadramentos dinâmicos transmitidos pela autêntica reportagem da vida moderna, levada a cabo pelos impressionistas, só foi possível pela libertação da visão, face ao contexto idealista e sentimental dos heróis do Salon, que através das cenas mitológicas e de história veiculavam intuitos moralizantes e edificadores.

É pela nova consciência da vivência do quotidiano, pelo significado ideológico da experiência humana no seu relacionamento com a natureza e o mundo, que vemos a passagem do naturalismo ao impressionismo e nesse sentido defendemos que foi verdadeiramente revolucionário o papel dos pintores de Barbizon. De resto, a expansão da paisagem francesa durante os anos 60 e 70 desenvolveu-se estreitamente em paralelo com a busca de uma imagem do próprio país, que enquanto para os impressionistas se teria traduzido, segundo alguns críticos, na procura de uma identidade nacional (pela interligação com um contexto político em que proliferavam as ideologias (14) e se impunha a necessidade de unidade nacional), elaborada sobre a sua própria visão pictural da França moderna, para os naturalistas essa imagem do seu país patenteava-se num outro mundo, conforme modelos bem definidos, numa clara referência à acção civilizadora do homem, ou seja, ao domínio do homem sobre certos aspectos da natureza. Assim o demonstra a mensagem da iconografia rural naturalista, através da evocação dos grandes momentos da vida agrícola, ausentes da iconografia dos impressionistas: a representação das fontes ou lugares de produção, das estações e do próprio espaço enraizavam-se na glorificação da tradição, na consciência da importância condicionante das variações do tempo sobre a própria vivência humana. Ou a agricultura como expressão privilegiada dessas mutações, através do ciclo não só da produção como da sucessão dessas fases cíclicas — sementeiras, florescimentos, colheitas, ceifas ... símbolos do tempo da natureza e símbolo, por-

tanto, das estações. A mensagem das cenas naturalistas traduzia a subsistência da simplicidade da vida rural, confrontada com um mundo que progressivamente se modernizava e assim se compreende melhor os motivos ideológicos subjacentes à "imagerie" rústica apresentada pelo naturalismo: ao colocarem no centro das suas paisagens toda uma série de elementos extraídos da vida tradicional dos campos, se por um lado os pintores de Barbizon podiam exprimir uma concepção tradicionalista e algo conservadora do seu país, por outro as suas imagens são testemunho de uma investigação da paisagem rústica extremamente variada, e a divulgação que dela efectuaram demonstra quão diferente era a motivação ideológica de Millet, Corot, Daubigny ou Rousseau, relativamente aos pintores de cenas mitológicas ou históricas.

Brettell (15) filiou o naturalismo na corrente de recuperação das cenas da vida rural e da dignificação da própria imagem do camponês, pela necessidade de ultrapassar o esgotamento do reportório das cenografias históricas e mitológicas idealizadas e circulantes no Salon parisiense durante toda a primeira metade do século (16): "À Paris, on pouvait encore voir au Salon autant de paysans et de paysages italiens que de français, et leur nombre ne diminue pas après l'avènement du régionalisme et des écoles soi-disant 'nationales' (...) Pendant les années 1830 et jusqu'au début des années 1840, le marché était inondé de reproductions d'oeuvres — groupes ou figures isolés — de Schnetz et de Robert. Dans cette tradition, pourtant, le plus grand artiste, celui qui devait élever la peinture classique de paysans au plus haut niveau, fut Camille Corot".

Todavia, é preciso notar que nessa busca de correspondência com a realidade presente, como situação de transição para o realismo, ou preparação para o naturalismo de Barbizon foi delineado sobretudo através das pinturas do género, por via da exactidão etnográfica, no grande rigor da descrição dos detalhes, na meticulosidade de tratamento do vestuário e do décor. E, muito embora a inserção dos camponeses dentro desses "décors" idealizados e em poses evocadoras de referências simbólicas traduzisse um afastamento substancial da complexidade das cenas de história, o confronto com a realidade rural assinalava a futilidade dessa visão — as atitudes das personagens davam cobertura à intencionalidade de provocar a comoção e suscitar a simpatia não apenas delas mas de toda a classe cujo sofrimento simbolizavam. Foi pela linha das imagens de "rêverie" que Bouguereau deu continuidade à evocação da idealização desenvol-

vida por Schnetz e por Robert, num sinal de afastamento da realidade e de uma maior aproximação do efeito teatral, acentuado pelo conjunto das composições (17).

Daí que alguns críticos fundamentem como momento de emergência do realismo a década de 40, quando as imagens rurais passaram com maior frequência na cena da pintura europeia (18), estimuladas pela dignificação do camponês no seu relacionamento com a natureza, marginalizada durante gerações sucessivas: "Mais la voie menant à une imagerie paysanne européenne n'était pas aisée et on s'en écarta tout d'abord pour de multiples raisons (...) L'intérêt pour le paysan du Nord se développa pourtant au ~~jour~~ fur et à mesure que grandit l'importance du naturalisme scientifique (...) Ce fut, justement, ce rapport étroit avec la nature qui gêna tant de spectateurs et de critiques au XIX<sup>e</sup>. siècle".

Ora, é nesse contexto e face aos convencionalismos estabelecidos pelos primeiros pintores de "imagerie" rural que as cenas realistas da autoria de Millet ou de Jules Breton ganham uma dimensão social mais profunda, na medida em que elas reproduziam um mundo visto e vivido pelo criador que as produziu e onde as suas personagens se integravam numa maneira de viver ancestral, definida numa relação terra-a-terra, primária, básica ... A visão destes pintores e a sua predisposição para o tratamento dos assuntos da vida rural não se pode, por outro lado, desligar de uma situação de compromisso e de grande proximidade do meio rural, quer por deles serem originários, quer pelo profundo conhecimento que desse modo de vida revelavam.

Em resumo, a acção dos pintores naturalistas não pode deixar de ser dimensionada ao nível do movimento estético iniciado no decurso dos anos 40, codificando pelo "Salon" de Paris no começo dos anos 50 e que sobretudo no decorrer dos anos 70, através dos pintores de Barbizon, se expandiu numa amplitude internacional que generalizou os temas da vida rural e do campesinato a toda a Europa mas não pode igualmente desligar-se do carácter de conservadorismo envolvente da própria vida campesina, onde ~~prática~~ as transformações estruturais não tinham ainda chegado à sociedade rural. Charles Morazé (19) analisou o comportamento do campesinato francês em meados do século nos seguintes moldes: "Os camponeses franceses de 1848 não são ainda muito diferentes do que eram em 1800. Progressos, certamente tivemos ocasião de os constatar no decurso da pri-

meira metade do século, nas técnicas. Mas progressos estruturais? Transformação da sociedade rural? Quase não a houve".

Morazé foi mesmo mais longe, ao situar o papel dos pintores de Barbizon no contexto da oposição campo/cidade, decorrente de um dos factores de maior perturbação social que fez abalar as sociedades oitocentistas, ou seja, a revolução industrial: "Não se trata já de oferecer às Parisienses um passeio ao campo, mas de evocar essa humanidade rural que as cidades desenraizam. A crítica oficial traduz a indignação dos burgueses: os rostos dos camponeses de Ornans que acompanham o famoso Enterrement não se mostram nem tristes nem comovidos, mostram-se grotescos e intoleráveis"! (20)

Mas outras inovações o grupo de Barbizon registou, sobretudo no domínio da representação da natureza e da estética da paisagem, pela consciência não apenas da multiplicidade de aspectos paisagísticos, como dos locais escolhidos, os quais atestavam geralmente um conhecimento e um domínio dos assuntos extremamente familiar e daí o suscitar dos regionalismos. Neste sentido Fracas-tel estabeleceu a articulação da natureza seleccionada com a própria vivência do artista: "le sol natal, mieux connu, plus familier, lié souvent à l'artiste par des souvenirs vécus, se prêtait infiniment mieux à un contact réel" (21).

Mas a definição do realismo passava, no plano teórico, pelo ajustamento da arte às solicitações do tempo presente, pela preponderância dos sentidos na busca da ilusão imediata do meio ambiente e por um sentido histórico e ideológico concretizado na reacção natural anti-romântica e na destruição dos mitos sociais contemporâneos (22): "Cherchant des sujets dans la vie courante, les artistes ont, naturellement, rencontré la misère et l'inégalité sociale. Étant victimes eux-mêmes, dès qu'ils renonçaient tant soit peu à la stricte orthodoxie de la facture, des rigueurs des jurys officiels qui leur barraient la route des salons et les condamnaient ainsi à une vie misérable, ils se sont associés au mouvement d'opposition, plus encore sociale que politique, qui a abouti, d'abord, à la Révolution de 1848, puis au développement en profondeur du socialisme".

Ora, ao nível das partes de inspiração, se não foi por esse carácter ideológico-político (que impregnou a pintura realista de Courbet) denunciador das injustiças e dos conflitos sociais, que a pintura naturalista portuguesa colheu significação da sua missão social, foi pela via de outros valores conceptuais que ela se de-

envolveu - pela frescura da sensibilidade, delicadeza da "touche", pela cor e pela luminosidade, enfim pelo sentido notável da composição de Corot ou de Daubigny, sobretudo, vultos que Francastel reivindica como polarizadores do movimento realista (23) e que converteram a paisagem em instrumento de linguagem privilegiado dos princípios realistas (24) no relacionamento do pintor com a natureza, por forma a traduzir costumes, ideias, aspectos da época e do tempo, segundo a apreciação individual do artista.

Em resumo, à guisa de conclusão do que anteriormente ficou dito, e em termos sociais, diremos que um primeiro registo se prende com a libertação de tutela do pintor face aos poderes instituídos, em paralelo com a emancipação do seu estatuto social, e de que uma das consequências maiores residiu nas novas possibilidades abertas a uma pléiade de artistas que iriam posteriormente revolucionar a arte, quer pela introdução de novas técnicas, quer pelos assuntos abordados, e cuja temática facilmente deixaria transparecer (para além da marca da modernidade e dos novos hábitos de vida que o impressionismo haveria de divulgar) atitudes provenientes de Barbizon e prenes da comunhão com a natureza e com a prática ao ar livre.

Em termos analíticos, o conceito de "Realismo" e o significado que adquire nomeadamente a partir da segunda metade do séc. XIX, não pode deixar de nos reportar ao confronto com os ideais morais e edificadores da pintura de história. A esta situação, os pintores que acabámos de analisar, em traços largos, contrapuseram o trabalho directo sobre a natureza, apenas apoiados na sua própria sensibilidade: era a observação que estava em causa, a reacção do artista frente ao motivo, a sua maneira pessoal de perceber e entender. Mudança decisiva para a arte, que passaria a fundamentar-se na sensação visual e, nesta medida, o realismo não significou nunca um ponto de chegada, mas antes as bases para futuras construções picturais ...

c) - A CULTURA E A SOCIEDADE PORTUGUESA NOS ANOS 70-80

Para se fazer qualquer reflexão de carácter social sobre a vida portuguesa de meados do Portugal oitocentista e, particularmente, sobre o domínio restrito das duas décadas focadas, como trampolim para uma perspectiva artística, partimos do princípio de que qualquer tipo de leitura, em termos alusivos, necessita de apoio económico-social do real, por forma a permitir a interpretação do tempo cultural articulado com o viver histórico.

Indispensável se torna, por isso, uma referência à situação imediatamente anterior, determinante para a compreensão do contexto sócio-cultural nacional e na raiz da Regeneração que teve o seu início em 1851: o clima de guerra civil que havia perdurado com especial incidência durante as décadas de 1820 a 1840, decorrente das lutas pelo controlo do poder político por parte das duas grandes fracções das classes dominantes - uma aristocracia fundiária e senhorial de interesses opostos aos representados por uma burguesia capitalista que, embora extremamente plurifacetada, se apresentava na sua acção global, comprometida com uma atitude investidora, indício do avanço da mentalidade capitalista (25).

A caracterização da formação social portuguesa de meados do séc. XIX não pode, por outro lado, fazer-se através de uma leitura linear, pois que o seu enquadramento decorre de uma totalidade económico-social exterior e mais alargada, em que naturalmente participava, ou seja, no esboçar da nova lógica do sistema social com que a burguesia internacional pretendia triunfar, baseada simultaneamente no processo de edificação do poder político e económico e na difusão correlativa de formas de ideologia apropriadas ao seu comportamento social.

A nova lógica social burguesa, assentando a sua credibilidade no culto social do progresso, precisava de sedimentar a sua ideologia sobre imagens consubstanciais, representativas dessa visão do mundo, e cuja imediata referenciação visual e concreta da realidade empírica pudesse servir de cimento social eficaz para a interiorização e defesa de valores que amplificavam e consolidavam o seu poder social e, desse modo, dinamicamente modelarem as próprias estruturas mentais.

É nessa linha de integração de progresso material por que enveredou a sociedade portuguesa (recém-saída dos frequentes levantamentos sociais que se manifestaram como prelúdio da Regeneração (26), que cremos ter pleno cabimento o pensamento político e a subtilidade de acção do seu mentor Rodrigo da Fonseca, ultrapassada que estava, definitivamente, a conjuntura cabralista, e quando se tornava necessário reunir sob a bandeira do nacionalismo interesses diversos provenientes dos cartistas, dos setembristas e dos socialistas (27).

Pela promoção da racionalização de atitudes e pela intenção de modernização das práticas quotidianas, a Regeneração representou um papel extremamente importante na transformação dos quadros mentais e destacadamente na elaboração da mentalidade capitalista em Portugal: "A exemplo do que se vinha efectuando em diversos países da Europa Ocidental, Portugal envereda por uma política económica de tendência livre-cambista, que vai vigorar, com algumas alterações restritivas, até 1892" (28). Mas, e obstando à via do ambicionado desenvolvimento global, tal política económica embatia com toda uma série de condicionalismos, porquanto o desfazimento tecnológico coexistia com o frouxo desenvolvimento da indústria portuguesa, circunstâncias para que terá concorrido a carência de proteccionismo, sobretudo ao nível pautal. E tais circunstancialismos atingem gravidade ainda mais relevante, quando ligados com o facto de essa situação geral da indústria nacional não ser transformada de um modo decisivo ao longo da última década de oitocentos, excepção aberta para a indústria têxtil que atingiu alguma representatividade digna de menção durante o período fêcido.

Progresso material e instrução técnica, como meios de fomento do desenvolvimento social, constituíram também as palavras de ordem do tecnocrata Fontes, cuja acção política, na sua globalidade, não deixa de reflectir uma profunda consciência da necessidade de ultrapassar o estaticismo da sociedade liberal, e daí as pulsões que lhe imprimiu através de vectores dos caminhos de ferro.

do telégrafo, da rede de estradas, enfim, do lançamento das bases para o desenvolvimento industrial, suporte da ambicionada modernidade social, mas uma modernidade que rejeitava a estruturação mental e ideológica gerada na conjuntura do vintismo e no pensamento dos homens do liberalismo (29).

E a acção de Fontes ganha maior amplitude, quando confrontada com a conjuntura descrita por Oliveira Martins (30): "Em Portugal, várias causas concorriam para que a revolução de 48 não chegasse a nascer. Era o cansaço dos partidos, era a miséria da Nação, era a influência de Rodrigo, epílogo céptico da história liberal. Era também a circunstância de que dos dois motivos do 48 europeu, o democrático já entre nós fora ensaiado e ficara desacreditado em 36; e o socialista não tinha classes operárias fabris bastante numerosas para o fazerem vingar. Em vez de uma revolução, tivemos uma Regeneração, a que os revolucionários como José Estevão, Lopes de Mendonça, etç., aderiram, conforme sabemos".

É com base nessa capacidade de ultrapassar os brandos costumes que caracterizou a acção dos nossos capitalistas da segunda metade de oitocentos, que Silva Cordeiro põe o dedo no fundo da questão (31), que vê como um olhar de crise eminentemente moral e de mentalidade.

Não deixa de ser significativo, da parte de Fontes, e nessa contextura, a consciência da necessidade de imprimir à sociedade e à economia portuguesas o dinamismo financeiro indispensável a outro tipo de transformações de que carecia o edifício social nacional (32).

Reveladora, também, a data tardia em que se realizou o primeiro Inquérito Industrial (1881) (33), em paralelo com a imagem de dinamismo na circulação do capital financeiro com que Fontes procurou dinamizar a sociedade oitocentista, mas cuja movimentação acabava por embater com estruturas mentais de sinal contrário, o que nos permite averiguar, por outro lado, das contradições de ordem ideológica circulantes no seio dessa mesma sociedade. Assim, à velocidade e rapidez, como componentes culturais de uma nova vivência propiciada pelo desenvolvimento dos transportes, das comunicações e da circulação de capitais — meios garantes do aumento de rendimento mas também de transformações culturais e filosóficas — a burguesia capitalista não correspondia com uma atitude investidora

preferindo optar na compra das terras e bens latifundiários, subsequentes da abolição do princípio do morgadio (1863), apostando antes na manutenção do espírito de passividade, de tranquilidade, enfim do estztismo e dasegurança, valores mais próximos da sua estrutura mental.

Digamos que a "perturbação" comportada pela mobilidade imprimida pelos novos hábitos de vivência embatia na carga cultural que entravava, tanto os meios, como os "fins práticos" que deveriam acompanhar essa mobilidade de costumes e mentalidades (34).

De facto, o impacto gerado pelos caminhos de ferro parece-nos fulcral para explicar a viragem que atinge a sociedade portuguesa, e se bem que essas transformações sejam efectivamente significativas nomeadamente a partir da década de 80, o confronto com costumes anteriores e com os próprios horizontes responsáveis pela noção de interiorização da visão da paisagem acabavam por, desde logo, ficar sujeitos às "pulsões" que esses condicionalismos de carácter material imprimiam sobre o quotidiano rotineiro. Duas situações limites resultantes da oposição entre dois modos de existência — às imagens "eternas" do antigo e estável Portugal aldeão, outras embebidas do "progresso social" lhe eram opostas — em cujo confronto se faziam sentir, em simultâneo, o universal, o nacional, mas também o regional. É nesta conjuntura que se inscreve a já "tradicional" questão da antinomia cidade-campo, e é também nesse carácter contraditório da realidade portuguesa que se debate a vida cultural e intelectual deste período.

Augusto da Costa Dias, na excelente análise que realizou sobre o séc. XIX em Portugal (35), deixa transparecer como um fenómeno particular da vida económica portuguesa da segunda metade de oitocentos, a interligação entre a especulação financeira dos capitais e a ideia de progresso, concretizada na abertura da rede dos caminhos de ferro — "O jogo dos capitais à procura de investimentos com rápida e usurária taxa de lucro é um fenómeno que domina a nossa vida económica e política, sobretudo a partir da segunda metade do séc. XIX. Ele explica, em grande parte (...) a corrida aos caminhos de ferro. Em 1856, Fontes Pereira de Melo faz, na Câmara dos Deputados, este apelo em defesa dos capitais especulativos investidos nos transportes: "Se fosse possível passar uma lei para que a nação portuguesa viajasse por três meses, estávamos salvos" (36)".

A "aclimação" ao ambiente parece-nos constituir um dos pontos-chave para explicar a representação de duas questões culturais, polarizadas em Coimbra e no Porto e que serviram de suporte ideológico à Geração de 70. Às raízes dos seus protagonistas, originários do ritual rural, eram responsáveis pela especificidade do pensamento da intelectualidade, cujo plano de reforma mental e moral que projectavam para a sociedade portuguesa centravam no seio do próprio governo, - opinião veiculada por Eça ou por O. Martins -, delimitando reivindicações de ordem económica (que a pequena burguesia republicana haveria mais tarde de reclamar), a par de uma contextura social que entretanto assinalava a presença de um novo elemento reivindicativo, que desde 1872 se insinuava na cena social de uma forma impositiva, através dos primeiros movimentos grevistas, ou seja, o operariado.

Mas, e numa outra dimensão cultural, importa também realçar o papel de comunicação e de articulação com a Europa que os caminhos de ferro propiciavam, no seio de um mundo universitário profundamente fechado sobre a actualização cultural e a modernização das fórmulas mentais, conforme já foi notado por José-Augusto França (37). Nomes que então marcavam decisivamente a conjuntura internacional, tais Proudhon, Hegel, Darwin, Michelet, Taine, Comte, etç., eram divulgados pela acção de Antero, Eça ou Teófilo, num conjunto de referências que abarcavam um leque cultural tão vasto como a filosofia alemã, a crítica francesa, a metafísica, o positivismo e o naturalismo.

Essas novas preocupações de acerto cultural e social que permitem explicar a mudança operada no quadro dos valores estéticos, são evidenciadas de uma forma muito clara por José-Augusto França (38) - "(...) o facto de ele (Teófilo) considerar, como Antero, que 'uma das primeiras condições da arte é a verdade' adquire uma significação que já não é completamente idealista. Com efeito, dos dois poetas, é Teófilo quem definirá, com a ajuda do comtismo, uma posição realista - a qual, durante os anos 70, entrará em conflito com um romantismo então contestado".

Mas essa consciência da necessidade de modernizar a vida nacional não se ficava apenas nos ideais de justiça social veiculados pela geração coimbrã: a data de 1865 assinalava, no Porto, a organização da Exposição Industrial, cuja imagem de progresso não achava, porém, correspondência nas estruturas económicas nacionais, pela ausência de mentalidade adequada que permitisse entender as reais necessidades do País no campo da indústria (39).

Expressão da dinâmica possível do capitalismo fontista, uma outra faceta dessa realidade social se achava esquematizada na Exposição do Porto: "Foi, no entanto, a primeira ocasião oferecida ao público nacional (e a diversos artistas que não tinham ainda viajado, como os próprios Cristino e Anunciação) de ver os produtos estéticos doutros países. Sob este aspecto, a exposição não deixou de marcar uma data importante que serve de charneira às datas das representações nas exposições de Paris em 1855 e 1867" (40).

Mas a panorâmica sócio-cultural deste período ficaria incompleta sem outras referências críticas, como as intervenções de Eça, que além do mais ~~permitem~~ permitem discernir outro tipo de relacionamentos na vida social sua contemporânea — "Não há dinheiro. Lisboa é uma terra de empregados públicos. A carestia da vida, os altos alugueres, o preço do fato, uma certa necessidade de representação, tudo isso deixa a bolsa cansada, incapaz de teatros" (41). Testemunho denunciante do peso social do funcionalismo público e da concentração das instituições estatais na capital macrocéfala, esta passagem assinala ainda a situação das mentalidades perante a vivência social e a subvalorização das coisas culturais, elementos já igualmente referidos pela Princesa Ratazzi, bem como essa necessidade de representação, que ela defende como envolvendo as estruturas do próprio regime, numa alusão clara e aberta ao rei D. Luís "Diz-se que ele se aborrece soberanamente ..." (42).

Ao nível do comportamento social e dos padrões de vida, é preciso referir que também a improvisação dos títulos nobiliárquicos encontra pleno cabimento nessa mesma necessidade de representação que Ratazzi ridiculariza de uma forma bastante acentuada (43) mas que, mesmo admitindo certa dose de exagero, não deixa de encontrar apoio na linguagem dos números (44) e até na repercussão da acção pragmática de Fontes Pereira de Melo, característica que por outro lado lhe permitia grande versatilidade ideológica — daí as imagens do "liberal", do "conservador", "totativista", "regenerador", "progressista", etç....

Ao fazer o balanço da actividade fontista, em 1887, por ocasião da morte do estadista, Ramalho reflectia que (45) "O utilitarismo foi o principal fundamento da nova ordem de coisas. Todos os demais artigos do código regenerador eram puras ideias subalternas e acessórias, de carácter decorativo".

Dando continuidade à análise sobre a figura de Fontes, Ramalho recorreu ao positivismo para destacar a importância política da sua acção, como geradora do progresso social (46) - "Como tão lucidamente observou Augusto Comte, no desenvolvimento ordinário da sociedade o público presta aos que o guiam uma assistência espontânea, e a evolução realiza-se sob um impulso geral e unânime. Foi o que sucedeu na época de Fontes".

Porém, a imagem política que dessa sociedade nos dá ainda o mesmo Ramalho é bem outra, ao incidir sobre as reais repercussões de desmobilização da população portuguesa (47) - "Faltam à câmara as ideias políticas e faltam-lhe os princípios morais (...). É a corrupção, é a gangrena, é a paralização senil afectando o jogo de todo o maquinismo constitucional (...) no país todo há um surdo descontentamento geral.(...) Em Portugal os partidos acabaram há muitos anos. Não existem divergências de opinião sobre qualquer princípio capital que interesse o país inteiro. Como o interesse do país desapareceu, a urna fica entregue ao arbítrio da autoridade, e os círculos eleitorais convertem-se em burgos podres".

Em consequência desse estado de coisas, os sintomas faziam-se sentir nos diversos sectores da actividade económica: "O comércio está arruinado. A lavoura está decadente. A prosperidade está hipotecada. Só prosperam, só se procriam, só se reproduzem indefinidamente as instituições de jogo e de usura, as casas de penhores e os bancos"!

Reuniam-se, assim, os pareceres de Ortigão e de Ratazzi, na análise das superestruturas dessa sociedade, em que a definição do modernismo não integrava uma viragem decisiva das estruturas mentais tradicionais portuguesas (capaz de ultrapassar os índices assustadores de analfabetismo, e de propiciar a transformação das mentalidades), tendo antes coincidido com uma revolução de ordem material concretizada a partir do desenvolvimento dos meios de transporte e de comunicação, sem que fosse efectivamente fomentada a ideologia que oferecesse a desejada segurança a uma atitude verdadeiramente capitalista e industrial, como antes ficou referenciado

Dessa mesma atitude de profunda indiferença da vida portuguesa, simbolicamente traduzida nos estados de abatimento e de apatia, dá-se conta Ramalho nos seus escritos (48), acusando seja a estruturação da educação (que "(...)de nenhum modo suscita no homem a actividade mental"), seja o estado da Imprensa (49) portuguesa ("O escritor português não vem à imprensa por interesse; vem por desenfado e por chic, na idade em que um certo desregramento

da imaginação fica bem ao filho-família inexperiente e ousado".), como armas inóperantes face à degradação política e mental (50) — "Aprende-se de tudo, menos a discorrer, a descobrir, a pensar (...). Tem-se uma educação por via da qual se pode chegar a ser um bacharel, um deputado, um escritor, um empregado público, talvez mesmo um sábio, mas nunca um homem".

Ora, uma vez focado este ponto, convém salientar que aqui se insere uma outra questão, e embora possuindo a consciência das dificuldades que tal ambição encerra, não podemos deixar de considerar, dentro da justa perspectiva, a necessidade de enquadrar essas problemáticas sócio-económicas no conjunto mais vasto e complexo do panorama cultural que envolveu e condicionou o desenvolvimento das ideias veiculadas pela "geração de 70" e em cujo percurso ideológico se radica a questão mais profunda da oposição socialismo/republicanismo, na qual, e por qua vez, se filia a defesa de valores culturais marcados por modelos sociais e culturais de conceptualização inteiramente déferente — à via do socialismo utópico de Antero, e de certo modo de Eça, correspondia a visão do republicanismo de Teófilo, Guerra Junqueiro e da maior parte da vida literária de Ramalho Ortigão (movendo-se dentro dos limites do seu positivismo comtiano e do anticlericalismo), enquanto Oliveira Martins estabelecia a situação de charneira entre uma e outra dessas atitudes mentais.

E se o primeiro período da acção ideológica desta geração tinha sido preparada a partir da polémica aberta pela questão do "Bom senso e bom gosto", ainda no meado da década anterior, é preciso notar que o ataque às instituições da época é suportado pela proposta de ideologização por parte do grupo do Cenáculo, cujas actividades desembocaram nas "Conferências do Casino", em 1871, ano da Comuna de Paris. Ora, uma das tentativas para acertar culturalmente a sociedade portuguesa com a Europa do seu tempo, consistiu na abertura das personagens desta "geração de 70" a diversas formas culturais vindas do exterior. Todavia, e embora essa necessidade de acerto cultural se revelasse premente para a transformação das mentalidades, o embate dessa abertura do pensamento com elementos históricos e sociais determinados pela conjuntura da sociedade portuguesa, entravava essa mesma tentativa de rompimento com as contradições culturais, repartidas entre uma ordem interna

(reflectidas, ao nível do pensamento, no confronto entre a ideologia republicana e o socialismo utópico) e uma ordem externa, pelo peso da colonização francesa e inglesa, que abrangia todos os sectores - do político ao sócio-económico e, obviamente, cultural - até ao acontecimento que mais abalou a sociedade portuguesa (sujeita a uma inflexão decisiva) desde as invasões napoleónicas, segundo as palavras de Basílio Teles - o "Ultimatum" de 1890.

Sem negar o carácter de certa autonomia conferida pelo valor actuante da cultura no contexto de qualquer formação social, há que estabelecer a ligação em termos de regime, entre o republicanismo francês e a fundação do Partido Republicano Português, que ocorre na década de 70, e ainda o contributo social da proposta positivista, com a série de associações e instituições de carácter pedagógico (51) que introduziu uma nova perspectiva social na estrutura da vida mental portuguesa durante esse mesmo período.

Mas o entendimento da cena cultural portuguesa ficaria incompleta sem a referência à propagação das ideias comunistas no nosso País, ainda ligadas com as ideias de Fourier (que haviam sido introduzidas em Portugal na década de 50) e de que a sintomatologia mais destacada se liga, no meado da década de 70, com a fundação do Partido Socialista (52).

Ora, e sem menosprezar os factores de carácter sociológico nem as condições sócio-económicas envolventes, o enquadramento dos valores defendidos pela acção global dos ideólogos de 70 passava pelas suas propostas proudhonianas ou pela influência de Littré, apontadas como solução para a decadência do próprio sistema político e social, cujas causas integravam nas contradições internas da própria sociedade.

Álvaro Manuel Machado (53), ao reflectir sobre o programa e as propostas dessa geração, afirma que "na geração de 70 é essencialmente um dinamismo cultural, ou melhor, uma procura de transformar radicalmente através das ideias encarnadas no fluir da história e da criação estética as estruturas sociais, políticas e mesmo económicas do país (...). De facto, a começar evidentemente por Antero, há nesta geração, antes de mais, a consciência de que, se por um lado se deve transformar tudo, por outro lado, essa transformação não passa de uma utopia irrealizável - e o que fica é a procura da transformação".

Desta forma, supomos reforçar-se a ideia da impossibilidade de articulação entre o pensamento dos ideólogos de 70 e as reais condições do País, onde a urgente necessidade de elevar o

nível ideológico e de sobrepôr a razão ao sentimentalismo embatia com a ausência de um pensamento solidamente estruturado ou, por ~~de~~ outras palavras, uma conjuntura social em que a informação cultural — e dentro dela a mensagem da geração de 70 — não podia garantir a viabilidade, no seio de estruturas socioculturais vazias ideologicamente e incapazes de se impôr à inércia e indiferença do inconsciente colectivo (54) — "O problema do fracasso nacional deve ser colocado ao nível dos programas — ou da falta de programas (...) Portugal é (...) o país em que o liberalismo e o romantismo melhor coincidem no seu calendário comum, e o país em que se constata o triunfo mais completo dum liberalismo sem verdadeira oposição".

A geração de 70 coube ter-se empenhado numa crítica lúcida e profunda, exigindo a reforma das instituições e da sociedade liberalista. Igual papel desempenharam os reformadores sociais, e assim se compreende a acção do socialismo utópico na segunda metade do século, como forma de actuação contra o ruir dos valores tradicionais que obstavam ao ajustamento mental reclamado pelo comportamento desses mesmos reformadores, mas cuja atitude mental os ligava, não obstante, mais ao mundo abstracto das ideias do que às coordenadas materiais e à realidade social da época em que viviam.

Victor de Sá (55), num relance sobre a situação mental da segunda metade do século reflecte que "As sociedades acanhadas, como a nossa, de economia agrária, importaram os ideais progressivos do século XIX nesse sentido eclético e confuso, daí derivando em grande parte a inanição mental em que ~~vivemos~~ viemos a decair. Na realidade, se folhearmos a oratória dos propagandistas da primeira República, como a dos apóstolos do socialismo utópico, quer oradores, quer poetas, vamos encontrar o termo 'idealismo' aplicado inapropriadamente e denunciando uma confusão de ideias que haveria de nos ser fatal".

Ora, esta articulação entre a vida mental e a predominância da força sugestiva do elemento rural na sociedade portuguesa, leva-nos a reflectir sobre as razões subjacentes ao sucumbir das formas de ideologia propagadas pelo ideário desses reformadores sociais, e ainda a interrogarmo-nos quanto à hipotética viabilidade de uma real actualização europeia da mentalidade portuguesa, confrontada com uma consciência social ainda vinculada a estruturas económicas e sociais passadistas, registadas na memória da infância

e da adolescência: julgamos ser esta — a luta entre o presente e o passado — uma das razões principais que podem explicar a incapacidade de superação desses apelos ao passado, bem como o plano restrito de índole reformista em que se colocava o conjunto desses ideólogos, e ainda a óptica em que encararam a necessidade de transformação material da sociedade — na antinomia entre essas duas atitudes, ou nesse drama ideológico, se iria inscrever, mais tarde, o cepticismo ideológico da "geração de 90", na forma como foram capazes de integrar os nacionalismos numa tradição cultural portuguesa, abalada pelas relações de um industrialismo que se esboçava, e que impunha uma realidade e um quotidiano diferentes daqueles a que a conjuntura anterior se havia afeiçoado.

Nessas circunstâncias sócio-culturais, a ausência de uma estruturação política e coerente reflectia-se na própria circulação das ideias e, obviamente, uma análise exaustiva das posições ideológicas em circulação na globalidade dessa imprensa — que necessitava de abordagem adequada e de tratamento noutra local, por exceder os limites do presente trabalho — acabaria, por certo, por sublinhar as contradições desenvolvidas no período da Regeneração. De qualquer modo, tanto a via do socialismo utópico como a do positivismo (que acabaria por conduzir ao radicalismo da pequena e média burguesia, na base do republicanismo) reflectiam as divergências decorrentes da frustração social liberal. Nessa perspectiva, a geração de 90 traduziria o estado de humilhação e de desolação da consciência pública, confrontada com as repercussões do Ultimatum precisamente quando a tradicional estrutura económico-social estava em vias de mudança, imprimida pela viragem resultante do surto industrial que nos finais da década anterior acelerara o seu dinamismo.

Pela via do descrédito do liberalismo oitocentista se compreende que a evolução da sociedade portuguesa se ligasse com o republicanismo, mais próximo do tradicionalismo e na fixação do projecto colonial. E assim encontramos também explicação para o itinerário da ideologia decadentista descrito pela geração de 90, os sonhos e lamentações que as realidades do seu tempo lhe provocavam; bem como a vitória do sentimentalismo, na acção de desespero assumida pela Revolta republicana de 31 de Janeiro, no Porto...

## II - PARA UMA TEORIA IDEOLÓGICA DO NATURALISMO

### a) - O REALISMO E A SUA IDENTIFICAÇÃO COM UMA IDEOLOGIA RURALIZANTE

De entre intenções prioritárias que nos nortearam, ao propormos uma tentativa de explicação dos atributos ideológicos que fundamentaram a produção literária articulada com o processo operativo do naturalismo no quadro da cultura nacional da segunda metade de oitocentos, atribuímos realce especial ao confronto entre as raízes sociais que alimentaram essa produção e a significação das ideias nela contidas, analisadas no plano das mentalidades e no enquadramento sócio-cultural da época.

Para isso, situámo-nos ao nível da concepção das ideologias como visões mentais elaboradas a partir da base material da sociedade, que simultâneamente as gerou e nelas se encontra reflecti-

E se para uma teorização do naturalismo não podem situar-se com rigor as fronteiras entre o realismo e o naturalismo, se bem que numa perspectiva histórica alguns críticos encarem o naturalismo como herdeiro do realismo (56), devido à acentuação das características anti-românticas já manifestas no primeiro dos movimentos, convém especificar que uma das originalidades maiores do realismo consistia na nova atitude perante a vida social contemporânea, no "parti pris" pela verdade social que Courbet - a par de Duranty e Champfleury -, fazia coincidir com uma atitude de sinceridade na reprodução do meio ambiente.

Mas, nesta tentativa de observação imparcial da realidade intuitiva, o realismo acabaria por arrastar o romance para um estado de neutralidade que, numa situação limite, conduziria à passividade perante o acontecimento.

Daí que as obras de Balzac e Flaubert (57) devam ser abordadas numa situação charneira entre o realismo e o naturalismo, considerando que a ideia essencial se circunscreve à reprodução do real segundo o papel determinante da sociedade sobre o indivíduo.

Do mesmo modo se compreende o papel decisivo de Zola, na passagem do realismo ao naturalismo, assumindo a sua acção de escritor como espectador/observador e cronista dos factos do quotidiano que testemunhavam a evolução social, mas abordados numa relação que exercia a aplicação dos métodos científicos aos métodos literários e à própria observação das reacções humanas: a fisiologia, a psicologia e a literatura sofriam novo impulso.

Por isso, a problemática naturalista iria desembocar numa forma de ideologia desde logo comprometida em contribuir para a transformação do "mundo", tanto no domínio das ciências como no da literatura.

E assim Zola concebe o real como uma totalidade social de que o povo é, necessariamente, parte integrante e daí a equação estabelecida entre o naturalismo e a república.

De igual modo se compreende que na preocupação do científico aplicado à literatura, os naturalistas tenham submetido a sua ciência a uma causa ideológica: ou o naturalismo convertido em instrumento de renovação da sociedade em transformação e cujo acompanhamento se impunha, a par do progresso material e mental(58).

E, nessa dificuldade de documentação sobre o mundo, não é pois de admirar que o compromisso ideológico assumido pelo naturalismo, perante os meios mais ~~desfavorecidos~~ desfavorecidos socialmente, tenha convertido a arte e a literatura num auxiliar indispensável a essa expressão. Por isso o estilo era encarado como um trampolim para a ideologia através da qual procurava veicular preocupações de índole política e social.

Resta-nos, pois, interrogarmo-nos sobre o modo como estas ideias se repercutiram em Portugal e influenciaram os nossos escritores. Por outras palavras, e será essa, porventura, a questão fundamental, trata-se de investigar até que ponto eles foram capazes de apreender da sociedade em que viveram os elementos aptos para a sua documentação, recriando situações caracterizadoras da

época; ou, por outras palavras, o significado do ruralismo face às transformações sociais que acompanharam a produção do naturalismo em Portugal.

Do conjunto de obras que seleccionámos com o intuito de suscitem uma leitura representativa do desenvolvimento dos princípios naturalistas em Portugal e, simultâneamente, documentarem uma visão realista dessa sociedade, ficou-nos a noção do destaque particular concedido ao tratamento da vida rural, como contrapartida dos grandes males sociais comportados pelas transformações introduzidas no quotidiano presente, através de situações heterogêneas, e que a maior parte dos autores traduz no contraste entre a mobilidade citadina e a passividade dos meios rurais. Mas, e como denominador comum a todas as obras que analisamos, a falência pública do político afecto ao regime e, em última instância, a denúncia da degradação progressiva do próprio regime, constitui outro dos assuntos abordados.

É evidente que tais temas devem ser encarados no seio de uma conjuntura onde a evolução económica se realiza muito lentamente ~~através~~ até ao início do último quartel do séc. XIX, quando se assiste à progressiva substituição das seculares formas de energia pela aplicação da máquina a vapor, suporte da nova geografia industrial, também ela responsável pelas transformações que vão produzir-se, ao nível não só da paisagem, como dos costumes, das mentalidades e do próprio cenário rural e artesanal, confrontado com outro tipo de solicitações.

Foi este quadro transformador que constituiu o pano de fundo onde se movimentou não só a geração de 70, mas também onde os naturalistas fizeram a sua aprendizagem, testemunhando o abandono dos teares rurais. Ainda em 1889, A. Malheiro Dias (59) sublinhava que até "há pouco mais de 20 anos a indústria de tecelagem do linho era caracteristicamente doméstica e rural, exercendo-se principalmente no Norte do País, onde os teares se achavam instalados nas casas dos lavradores e constituíam como que uma dependência agrícola", atestando assim essa percepção da mudança dos tempos, que tudo atingia.

Num curto espaço de tempo, pouco mais que a experiência do tempo de vida de um homem, assistia-se a transformações que punham em causa um passado ainda recente, comprometido com formas de vida geradas num modo de produção essencialmente agrícola e

determinante de relações humanas bem características (e sublimadas na memória daqueles que no seu seio nasceram e se criaram), moldando assim uma forma de sensibilidade particular de um universo cujos alicerces perigaríam doravante, sacudidos pelo desenvolvimento de novas formas de vida.

É, pois, neste contexto que a amostragem temática e os conteúdos dos nossos romances naturalistas fornecem elementos privilegiados para a compreensão dessa reacção de contenção de um velho e pequeno universo, impregnado de formas de ideologia marcadas pela confusão e pela insegurança de adaptação, bem patentes nas atitudes de algumas das personagens da nossa literatura naturalista, fortemente marcadas pelo ruralismo que transportaram do campo para a cidade. Mesmo quando preenchem lugares públicos, elas mantinham os padrões ideológicos ruralistas, como garantes da morfologia social.

Nascidos nessa sociedade eivada de características eminentemente rurais, lógico é que os nossos escritores tenham sido também eles projectados numa sociedade nova e daí que, no plano ideológico, a partir de meados do séc. XIX essa especificidade da intelectualidade portuguesa se vá reflectir no conteúdo da própria literatura, a que correspondia uma paisagem física e humana e formas de mentalidade, de raciocínio e de sensibilidade que, forçosamente, embatiam com o trânsito para outro ambiente, gerando assim uma consciência particular de crítica à sociedade de então. É, pois, nesta necessidade de aclimação a novas formas de vida que a documentação da literatura naturalista vai mostrar preferência por temáticas como a integração da tradição cultural portuguesa na conjuntura social e política, a ambientação a um presente de mutação (através de Lourenço Pinto, Teixeira de Queirós, Abel Botelho, nomeadamente) ou as marcas das últimas résteas do passado ainda presente na paisagem e no folclore: daí o enriquecimento da etnografia por parte dos naturalistas, ou a antinomia cidade-campo, que vai resolver-se, de um modo geral, na aversão pela cidade e na apologia do campo. Trata-se da ressurreição de uma existência já vivida, da preservação de uma paisagem cristalizada na memória da infância, da força sugestiva das romarias sociais que maior número de imagens forneceu à pena dos escritores. As próprias "Phototypias do Minho", de José Augusto Vieira (1879) — na linha da documentação regionalista e "No Minho", de D. António da Costa (1873) —, constituem a tradução da vida rural, nos seus aspectos múltiplos, registando atitudes e formas de mentalidade que influenciaram a infância e a mocidade do Autor.

Ora, semelhantes formas de ruralismo têm de ser vistas à luz das condições económico-sociais em que irromperam.

Objectos e factos de um mundo perdido na distância do tempo, perda por sua vez consolidada com o contributo de elementos decisivos transportados pela realidade social, geradora de esquemas mentais, mais adequados às condições materiais que o industrialismo nascente impunha.

Essa consciência da necessidade de acompanhamento das transformações sociais por uma renovação do pensamento, estava de resto, já implícito no programa das Conferências do Casino, quando se estabeleciam entre os objectivos expressos: "Agitar na opinião pública as grandes questões da filosofia e da ciência moderna; Estudar as condições de transformação política, económica e religiosa da sociedade portuguesa" (60).

Aliás, o fenómeno da necessidade de concretizar um plano de reformas das mentalidades não foi característico da chamada "Geração de 70": as imagens e o vocabulário dos nossos escritores e poetas dos anos 80 e 90 dão-nos conta desse conflito social, que as vivências sentimentais e ideológicas fazem passar por uma crise de sensibilidade, agudizada sobretudo já no final do século (61).

No aspecto teórico ~~importará~~ importará, assim, estabelecer a ligação entre a doutrina naturalista e o processo de desenvolvimento da crítica à sociedade portuguesa.

À semelhança do sucedido na literatura francesa, também em Portugal é preciso distinguir dois movimentos estéticos que nos seus aspectos fundamentais se podem caracterizar pela preocupação realista de fotografar a realidade e pela intenção científica do Naturalismo, apoiando-se na análise patológica e, como tal, assumindo uma atitude combativa face à evidência da decadência sócio-política.

Interessa-nos desde já registar que a classificação dos romancistas tem que ver com a predominância de uma dessas duas direcções, impondo-se igualmente salientar que muitas vezes é difícil a inserção dentro de cada uma delas, porquanto a produção literária depende do aproveitamento dos dados fornecidos por uma mesma atmosfera cultural onde coexistem "verdades" científicas alimentadas muitas vezes pelos mesmos princípios científicos e filosóficos.

A cronologia da actividade naturalista em Portugal deve repartir-se por entre dois tipos de registos; uma actividade teorizante que sucede os momentos de introdução do realismo em Portugal (62) e no seio da qual se destacam os nomes de Júlio Lourenço Pin-

to e Reis Dâmaso, de entre outros (63), e a concretização do ideário naturalista na rota de romancistas cujo programa aderente ao romance "à Zola", se junta às influências realistas e pré-naturalistas do romance balzaquiano e ~~www~~ flaubertiano, presentes em algumas das obras de Eça, Fialho de Almeida (até certo ponto) e Trindade Coelho, escritores já fora dos limites que abordamos.

Mais objectivamente, e após a produção literária de Júlio Dinis, que apontava para a necessidade da fusão romântico-realista (64), as tendências gerais da literatura portuguesa durante os anos 70 e 80 inspiravam-se no Realismo e no Naturalismo (65) e aqui cabe-nos destacar a influência de Zola, que vai além da notação sensorial e imprime algumas características próprias como vimos anteriormente e que o Naturalismo português viria a importar; grosso modo, elas podem condensar-se nos seguintes aspectos:

- À explicação realista dos comportamentos individuais com base em determinantes culturais, o Naturalismo acrescenta o papel da hereditariedade e da faceta biológica, condicionantes do comportamento;
- Insistência nos meios populares e regionais;
- Enquadramento social e mental;
- Recurso à adjectivação como meio de expressão da percepção

Ora, esta primazia concedida a uma mentalidade que se pretendia científica, revela-se em Lourenço Pinto como uma interiorização nova da vida, manifesta sobretudo na profundidade analítica do conjunto de obras subordinadas ao tema "Cenas da Vida Contemporânea" e de que distinguimos "O Senhor Deputado" (1882). Do seu conteúdo, interessa-nos fundamentalmente - e mais que a compreensão do caso patológico do influente político local que termina na degradação e na ociosidade em consequência da educação e da hereditariedade - o enquadramento social (influência de Zola) e a caracterização da mentalidade peculiar do meio provinciano, decisiva para o desfecho trágico. A intencionalidade combativa do autor revela-se em aspectos como a corrupção do "statu quo" ou o aviltamento da carreira política, este transmitido através do modelo de um político local que aspira ao mando, mas sempre no estabelecimento

de uma relação a partir do meio de que é originário.

De resto, e do ponto de vista teórico, é o próprio autor que deixa claramente transparecer essa mudança dos tempos, patente tanto ao nível teórico como filosófico da concepção e estruturação do romance (66): "O romance moderno deve ser uma obra de boa disciplina e educação mental, substituindo-se salutarmente à acção desorganizadora e dissolvente da novela sentimental. Sob este ponto de vista, obedecendo à moderna orientação filosófica, cumpre-lhe adstringir-se à observação da verdade natural e circunscrever-se à órbita positiva dos fenómenos sociológicos ... Se o artista se não identifica com a natureza e se libra nos vãos de fantasia para além do cognoscível, a obra de arte não poderá ser uma ilusão perfeita da realidade, como é essencial mas será um produto mais ou menos extravagante".

Outro elemento a realçar é a consciência que Lourenço Pinto demonstra face à necessidade de divulgação da obra literária do seu tempo, revelando assim um sentido edificador, bem presente nas frases a seguir transcritas (67): "Os nossos trabalhos são apenas uma tentativa de propaganda e vulgarização", ou "(...) e quereríamos que o romance moderno fosse educador".

Será, porventura, esse mesmo acto de contemplação do social, subjacente a uma nova mentalidade (a fé naturalista), que envolve cenograficamente essa relação com o real, na penetração a que assistimos do mundo rural relativamente ao paisagismo português a partir de meados do século ou, por outras palavras, o substracto rural intimamente presente na nossa sociedade oitocentista. E daí a possibilidade de estabelecer paralelismos nessa evolução entre as pulsões da pintura e da literatura, nomeadamente na descrição dessas cenas sempre presentes na memória colectiva nacional (68): "As famílias iam acabar o dia no passeio público, e entretanto a feira reanimava-se, como um corpo gigante que se agita lentamente despertado de um sono letárgico (...) Depois tudo recai no anterior marasmo; a vila arrasta a sua vida rotineira, supérflua, o saloio retrai-se na sua existência vegetativa, sem emotividade, electrizando-se só ao atrito brutal da tourada, sem a expansiva alegria do camponês minhoto, cantante, buliçoso, amador do madrigal em ritmo, da cadência da viola, do requebro da dança que se espaneja nas romarias garridas, hilariantes, salpicadas de

matizes, pintalgadas dos trajos vistosos, das faíscas do ouro das lavradeiras, entre as exuberâncias de uma natureza luxuriante".

Em comum com a pintura, e para além da descrição do colorido da paisagem e dos tipos que nela actuam, a denúncia dessa ideologia ruralizante, onde a monotonia de acha brevemente quebrada nos momentos altos assumidos pela feira, pela romaria ou pela tourada, conformes os hábitos costumeiros de cada região, mas em que a articulação entre o humano e a paisagem é também garantida pela presença do animalismo (69), mesmo quando o centro populacional estabelecia a ligação entre a urbe e o rural: "Era ali que se concentrava a vida comercial e o cérebro pensante da vila (...) sem as pulsações poderosas de um sangue opulento, que activa a vitalidade dos grandes centros de população. Só aos domingos pela principal artéria deste corpo anémico passava uma corrente de vida. Então a população rural afluente invasora e numerosa; o pequeno largo que dá ingresso à rua central formiga de poviléu (...) com os lampejos das saias femininas de xadrezes vermelhos, por baixo dos vestidos arrepanhados à cintura, dos barretes multicolores dos saloios, com as suas mantas alentejanas pendentes dos ombros (...) Os burricos magrinhos, de pêlo montesinho e arripiado dobrando o espinhaço ao peso dos ceirões atulhados de provisões, impedem o trânsito, atravessados na rua, em uma imobilidade macambúzia, deixando pender as grandes orelhas scismadoras, pondo no chão o olhar mortiço e miserando que dá a desconsolação dos estômagos pouco fartos".

A focalização da paisagem rural, muito idealizada nos autores românticos e mesmo ainda em Júlio Dinis, é assim alvo de outro tipo de tratamento por parte dos naturalistas portugueses, cuja intenção essencial se prendia com a necessidade de explicitar o apoio a um cenário onde as personagens, de algum modo ligadas à comunidade rural, se moviam e desse modo o significado social da paisagem encontrava-se submetido à exaltação rural que sobre ela recaía e na qual o naturalismo se enraizava.

Mais objectiva e mais sadia é a impressão que decorre da leitura da paisagem minhota — evidentemente que num outro contexto e com outra intencionalidade —, por D. António da Costa, no início da década de 70 (70): "Quem já viu os sítios deslumbradores que D. António descreve, não sabe que mais admirar; se a exactidão com que viu e reproduziu o que viu, se a maravilhosa abundância de tintas de que dispôs para pintar o formoso quadro " (71).

Preocupações mais objectivas se colhem no conteúdo dessas linhas, que dispensam o enredo dos romances ou dos contos rústicos ou da novelística de costumes para traduzirem com realismo o movimento da vida campesina (72), o contraste cidade/campo (73), a humanização da paisagem (74), o seu colorido e o pitoresco (75), descrição do traje (76), ou o perfil social da mulher (77), bem como os progressos materiais subsequentes dos caminhos de ferro (78) ou até reflexões de carácter sócio-político (79).

Este fenómeno de rusticidade, que frequentemente na literatura naturalista se faz coincidir com um local específico – a paisagem minhota – aparece identificado com a pureza, lealdade e inocência, decorrentes do acto de contemplação da paisagem, através da qual se escoavam as trocas com a própria natureza e se reflectia a comunhão dos hábitos adquiridos no convívio social.

Outro dos cenários preferidos pela literatura naturalista é a abordagem dos locais onde esse "poviléu" afogava as suas atitudes lúdicas e compensatórias das canseiras rurais (80): "As tabernas enxameiam de bebedores, de caras alvares, exuberantes em lustres rubicundo, vozeando e escanceando o vinho; daqueles recintos em efeverscência sai um sussurro grosso, um bafo forte e avinhado como o de um lagar em fermentação (...)" mas "No dia seguinte a rua central recai no seu habitual marasmo; as lojas bocejam ermas de compradores;".

E se estas cenas podem perfeitamente ladear outras semelhantes, mas em que a linguagem utilizada para a descrição é o código pictórico, importa realçar para além da temática a visualização do teor de vida dos grupos sociais, através de cujas vivências se obtém a leitura analítica da sociedade oitocentista, partindo da inserção das personagens do próprio meio sociológico, apresentadas e descritas psicológica e pormenorizadamente, recurso esse que se por um lado constitui uma inovação estilística, por outro abre o caminho para o conhecimento dos meandros menos conhecidos da sociedade, tanto no plano político como ideológico. E, neste último aspecto, o conteúdo de "O Senhor Deputado" não só revela o perfil de um dos possíveis membros detentores do exercício do poder político, como ao polarizar todo o desenrolar da acção numa figura feminina, apresentada em toda a sua nudez de sentimentos, sentidos e desejos de toda a índole, acaba por questionar o próprio papel da mulher nessa sociedade oitocentista, incluindo a sua atitude no plano sexual e social. É assim que sublinhando

simbolicamente essa "cruzeza" da análise da mulher, o romance termina com um breve diálogo entre duas personagens masculinas, acerca da mulher (81):

"\_Oh! a educação da mulher! ... Enquanto não fizerem da mulher outra cousa (...) - Mas com uma condição (...) começemos por nós. A mulher há-de ser conforme o que nós formos".

Frase-chave e tanto mais que ela é colocada na boca de um representante da nova pequena-burguesia, em quem o autor deposita uma esperança de renovação, e tanto assim que identifica o jovem médico, que vem substituir o já gasto e velho, com a imagem da lealdade e da rectidão perante a população da vila onde decorre a acção, estratégia essa que se converte em sinal evidente da mudança que, embora vagarosamente, atingia não apenas o cenário, mas também os actores que face a ele actuaram.

À semelhança da atitude de sistematização da análise social, Lourenço Pinto, que havia catalogado o conjunto da sua produção inserindo-a nas "Cenas de Vida Contemporânea", outros teóricos revelaram preocupações afins: Abel Botelho subordinou os seus romances à temática da "Patologia Social; Teixeira de Queirós, seguindo de perto Balzac, emitiu uma série de contos e romances que distribuiu pela "Comédia do Campo" e "Comédia da Cidade".

O romance "Próspero Fortuna", de Abel Botelho (82) tem a particularidade de denunciar bem claramente a decadência dos últimos anos do regime monárquico, o qual se desenrola num pano de fundo social onde as personagens actuam com insistência ao sabor dos meandros da política e do meio que os fabrica.

É o exemplo do doutor provinciano que, uma vez na capital, não hesita em recorrer às situações mais alarmantes do ponto de vista da moral rural, para vencer nos seus intentos de afirmação social e política.

No intuito de transmissão de rigor na descrição das cenas, sobretudo as de carácter sexual (para o que se serve não só do recurso estilístico e frequente à adjectivação, como até do relato inovador de cenas extremamente íntimas, como é o caso da relação entre a esposa de "Próspero Fortuna", Maria Luísa - "Zota" - e do seu amante), A. Botelho é ainda mais contundente na apresentação do papel social da mulher, condicionada nas suas manifestações e atitudes pelo código da moral burguesa. Daí a reflexão que coloca

na boca de uma das personagens do romance , a propósito da conduta feminina relativamente à vinculação ao casamento (83): "... E quanto ao mais, minha Zota, não te prendas! diverte-te, goza à vontade ... Há uma grande, uma iniquíssima desigualdade nesta veniaga legal do matrimónio. Casamos com os olhos fechados: tudo são peias, proibições, temores, vergonhas ... e os snrs. homens fazendo quanto querem! enganam-nos, tornam-se déspotas, burlam-se de nós, desprezam-nos! De sorte que, procurarmos nós reabilitar-nos por meio de qualquer diversão galante ainda é a forma mais limpa da nossa desforra".

Como ingredientes destacáveis para a preparação dos homens políticos nesses anos 80, Botelho dá-nos a sua versão do doutor em quem a desonestidade do carácter é interpretada provincialmente como uma virtude de inteligência: o registo da eloquência, da oratória e do tom convincente constituem passos decisivos para a conquista do poder (84) - "E todo o seguimento da sessão, depois, foi uma coisa dispersiva e sorna, sem valor, sem interesse. A tudo vitoriosamente ficara sobrelevando a dominadora vibração daquela eloquência imprevista ... não se falava senão na galhardia valente, no ímpeto genial daquela estreia ... Ninguém fazia neles atenção, ninguém lhes dava importância, não obstante tratar-se da discussão do projecto de resposta ao discurso da Corôa (...) Próspero colheu um êxito enorme, e, como na véspera, comoveu dominadoramente a câmara . Devido principalmente à elegância da apresentação, ao brilho e arrogância excepcional da forma, ao seu empolgante génio tribu- nício, ao desenho redondo do gesto, ao sobranceiro entôno da expressão, à abundância caudal do verbo, aos rasgos arrebatadores e à uni- dade foga e cerrada da sua eloquência ..."

Era a forma de apresentação e não o conteúdo discursivo que se impunha, e tal porque os princípios ideológicos se aferiam pelo padrão mental ditado pela vida cidadã: assim se compreende essa supremacia dos valores ~~www~~ urbanos, quando equacionados com os rurais (85) - "Estou decidido! Agora sim ... Vamos deixar esta sensaboria, esta chateza, esta monotonia estúpida e deprimente! ... Vamos, sim! Vamos entrar na vida. Quero também, com'os outros, influência, poder, dinheiro!"

E, nesta dualidade de situações, não deixa de ser revelador o "apego" ao torrão natal, a conotação entre a segurança imprimida por esse conhecimento/domínio da paisagem e a ambiguidade favorecida pelo viver inseguro da capital (86): "Tendo demoradamente olhado a paisagem, Próspero disse com admirativo orgulho, voltando-se para dentro:

\_ Quanto não dariam os alfacinhas por um cenário destes!

\_ Ora, então não teem lá Sintra? - acudiu pronta a mulher, vindo debruçar-se na janela, à ilharga do marido.

\_ O quê? ... Sintra é uma linda cartonagem, nada mais. Tem lá esta imponência, esta grandeza! ... Ó filha! vê bem ... Que diabo! sempre é o nosso torrãozinho."

É esta incapacidade de reagir contra o "statu quo", de colocação "au delà" das coisas reais, sem a consideração do conflito natural que levava a essa continuidade de comportamentos, manifesta igualmente ao nível da atitude política (87): "- Já te disse: descompõe à vontade o governo, mas nem ao de leve me tocas no Regimen. É inviolável! (...) E entretanto a caranguejola vai-se aguentando e vai comendo quem pode. - E eu cá também quero!"

Ora, é<sup>a</sup> esta "habituação" à instabilidade e à injustiça, que um outro autor, Teixeira de Queirós, designa de "Comédia" que se desenvolve ora no campo, ora na cidade, e que se por um lado permite pôr em confronto formas de ideologias determinantes de comportamentos específicos, por outro permite-nos verificar certa intencionalidade de denúncia das instituições monárquicas, às quais estrategicamente se opõe a esperança numa sociedade melhor, regida pelos princípios republicanos. Daí que Abel Botelho utilize como veículo transportador dessa fé um protagonista republicano confesso, para quem o exílio no Brasil não viria a constituir entrave que obstasse à continuação da luta pela mudança do regime (88): "A organização da sociedade actual, meu amigo, está minada de vícios estruturais, cheia de crueldades de ordem legal e ordem moral, e sobretudo é revoltante pelas suas injustiças económicas. É uma sociedade ainda sem liberdade, sem igualdade, e portanto iníqua. É contudo bem melhor que o passado. Temos que amar nela, acima de tudo, o incessante sôpro renovador, o ardente ímpeto revolucionário que, como numa locomotiva em marcha, na sua grande alma colectiva arfa e palpita, e que logicamente há-de acabar por destruí-la ...

fazendo por seu turno sair dela uma sociedade melhor". Mas a crítica social surge mais incisiva, ainda nas palavras da mesma personagem, mas agora abarcando as três Instituições Sociais fundamentais — o Estado, a Igreja e a Escola (89): "Porque não se trata somente da dinastia pelo pretenso direito divino, mas duma larga praga de muitas outras dinastias sob o tacão real estratificadas e enganchadas (...) porque nela se integram e dela interessadamente derivam todas as várias quadrilhas e agências em que uma boa parte dos países se constituiu, para explorar o resto. O que assim se converte, dum acto de banditismo político, num verdadeiro crime social."

A esta situação, em contrapartida, defende-se a ciência e o Racionalismo, suportes do naturalismo, e como tal meios de actualização da educação pelo discurso contemporâneo, como processos para minorar tais males (90): "De sorte que a organização social não melhorará senão quando tenhamos sacudido as algêmas da Igreja e conseguido elevar, por meio de uma cultura científica universalmente espalhada e racionalmente distribuída, os conhecimentos dos cidadãos no que se refere ao mundo e ao homem (...). A questão da forma de governo chegará a não ter importância. O indispensável é educar, despertar, dignificar a mocidade, formar cidadãos livres! e radicalmente incutir nas massas o culto da razão, limpando o pezadelo da superstição as consciências, repudiando a tutela nefasta da Igreja e santificando o clarão emancipador da Escola!"

A estruturação social que nos é apresentada no decorrer destes anos 70 e 80 do século passado assentava, como já verificámos, em laços putrefactos e corruptos, subjacentes à acção governativa, cujos principais centros de decisão nos aparecem centrados em Lisboa e Porto, onde, e por isso mesmo, o despertar da consciência republicana mais se fazia sentir (91): "Nas duas principais cidades, Lisboa e Porto, acentuavam-se e cresciam por uma forma prodigiosa as adesões a uma renovação francamente democrática, na governação e administração das coisas públicas (...). Os jornais adversos ao Regímen proclamavam francamente a revolução, exprimiam-se e manobravam em absoluta liberdade, formigavam numerosos os clubes, sem a mínima fiscalização vigilenta da polícia; e fazia-se muito à vontade um sistemático labor de organização das legiões republicanas (...)."

Ainda nesta perspectiva analítica do carreirismo político, e para além do teor de vida dos grupos sociais oitocentistas, a temática do contraste entre as experiências campestres e citadina é retomada em "O Sallústio Nogueira (92), de Teixeira de Queirós. Simbolicamente o romance presta-se a leituras diversas: se por um lado as discussões da câmara ou os discursos caritativos servem de ingredientes para a denúncia da hipocrisia circulante nos meios políticos e, por inerência, é a própria estrutura da sociedade portuguesa característica dos últimos anos do regime monárquico que acaba por ser posta em causa, nomeadamente através da desmistificação intencional manifesta na demagogia com que se pretendia camuflar em invólucros ~~de~~ como "progresso", "iniciativa" ou "liberdade", outros interesses económicos verdadeiramente inconfessos e ligados a monopólios vinculados a interesses nacionais e estrangeiros (Sallustio ascende a Ministro com base numa concessão a uma empresa estrangeira na África Oriental Portuguesa), de outro modo, e será porventura essa uma das grandes novidades na literatura portuguesa naturalista, a denúncia das condições sociais que separavam dois mundos, os quais podemos conotar com uma outra imagem: a distanciação da oligarquia política (onde ingressa Sallustio) relativamente ao mundo do povo, que o autor faz coincidir nesta obra com o da pequena burguesia rural, personificada não só na figura de Angelina, mas também nas figuras das duas outras mulheres que no romance experimentam idênticas dificuldades de marginalização social e de esperança de justiça.

Barreiras sociais obstruem e impedem a ascensão de determinados extractos dentro da hierarquia imposta pela orgânica social, e que ao nível do conteúdo do enredo impedem que a amante trazida da aldeia seja convertida na esposa do bacharel Sallústio, que na capital a todos os meios recorre para dar cobertura à sua ambição política e, numa outra óptica de abordagem, o romance fornece largo material para confrontação entre as vivências citadinas e rural, nomeadamente no que esta última pode imprimir na formação dos padrões de conduta social e individual. Assim, a boa fé de Angelina, protótipo da rapariga oriunda da pequena burguesia rural, enganada na sua honra e rígidos princípios morais que trouxera da educação e do seu meio de origem, recebe em troca da idealização romântica que presidira à sua formação e a levava à sujeição ao homem em cuja palavra havia confiado, a ironia e o abandono

deste último, no interior de uma sociedade fortemente hierarquizada e masculinizada, como já tivémos ocasião de verificar noutras obras, a propósito do papel reservado à mulher, nessa mesma sociedade.

Passamos a transcrever um passo do diálogo entre as duas personagens, que consideramos suficientemente elucidativo do que dissémos anteriormente (93):

"\_ O que eu te devo!... O que eu te devo!... O que é que eu te devo?!"

\_ O casamento que me prometeste, que juraste pela alma da tua mãe! \_ respondeu altiva.

\_ Ora deixa a alma da minha mãe socegada lá onde está (...) Então pensas que um homem como eu, vae casar com uma mulher como tu?! Ora, minha rica, outro officio! É preciso verem-se as coisas ccomo ellas são".

E como eram essas coisas? Ou, noutros termos, que tipo de relacionamento estava subjacente à acção conjunta do regime e do governo? A alusão encontramos-na na própria confissão do deputado (94): "Tudo se reduz ao que o patrão d'Ajuda fique satisfeito; porque a final elle é quem manda, entendes? O Frazuella, um finório, pucha os cordellinhos e o que quer é dinheiro. Pois dê-se-lhe dinheiro e que o vá gozar em Paris com a condessa. Como não é do meu ... E o paiz não fica mais pobre, nem mais rico, com mais ou menos uma centena de contos ..."

É esta mesma mentalidade de acomodação que voltamos a encontrar numa outra obra de Teixeira de Queirós — "D. Agostinho" — (95), na figura emblemática da personagem do mesmo nome, símbolo da nobreza empobrecida, que assiste paulatinamente à ascensão da burguesia (personificada na figura do Galvão), mas a quem resta ainda o peso do nome, apesar de assistir à progressiva substituição dos seus valores pelos da classe que se impunha socialmente. Clarificador é o diálogo que se segue entre as duas personagens (96): "\_ Mas não tenho dinheiro, sou quasi um pobre. Não tenho officio, sou um homem inutil! \_ respondeu sorrindo tristemente. \_ Dinheironão é preciso, meu caro. Pobres é que nós queremos, para os tornar ricos (...) Capital era o producto do trabalho das intelligencias inventivas \_ podia-se ser capitalista sem ter dinheiro".

E mais adiante (97) "\_ Tem-me servido de muito ser Cunha, antes fora um Galvão (...) Fallam-me de habilitações e não as tenho. Ajudei, com a arma ao hombro, a pol-os no ~~wg~~ lugar onde estão; mas perderam a memoria d'isso e hoje só me perguntam pelo meu saber. O meu saber, o meu saber! ... Hoje sei comer e passear; n'outro tempo soube bater-me nas linhas do Porto. Aqui está a minha resposta; mas não pega".

Situações caracterizadoras, que cremos justificarem a pretensão que tivemos de dar uma amostragem epidérmica e suficientemente representativa do desenvolvimento da doutrina naturalista aplicada à literatura portuguesa durante as décadas de 70 e 80 do século passado, por forma a podermos clarificar a utensilagem ideológica que possibilitou a expressão naturalista no quadro social nacional, bem como a explicitação da linha interpretativa do movimento.

Interessa, pois, tentar situar os pontos de encontro e de ruptura entre duas correntes — realista e naturalista — e esse caminho passa pela dosagem equilibrada a Júlio Dinis, cuja imagem da sociedade em que viveu é optimista, embora ainda recheada de certo puritanismo, que indicia a persistência dos ideais românticos, como ponte de passagem do mundo retratado por Camilo, de uma forma angustiada e ao mesmo tempo consciente da proximidade do seu desaparecimento.

A ideologia de Júlio Dinis, assente na ideia da concorrência e do trabalho, como bases da formação de riqueza e de felicidade, reflectia condições materiais privilegiadas subsequentes do progresso correspondente às décadas situadas entre 1850 e 1870 e que se manifestou no desenvolvimento de obras públicas, caminhos de ferro, estradas, telégrafo, etç..

A expressão de ideal social neste romancista reflectiu-se na imagem simbólica de harmonia social, que procura transmitir na projecção idealizada da vida rural, como solução para as contradições da sociedade liberal, mas no entanto prenhe da falsidade que lhe permitiu camuflar a realidade económica portuguesa. Para atingir esse objectivo de pensamento, é significativo que se tenha servido duma instituição privilegiada para o desenvolvimento dos novos laços ideológicos próprios da nova relação de forças em busca do equilíbrio: a família burguesa, na sua expressão legal fontista reduzida ao número de pessoas que coabitavam sob o mesmo tecto, e

não já o clã aristocrático-feudal camiliano. Mas essa estruturação dos valores da família foi reconvertida através de três elementos ideológicos adequados ao desenvolvimento dos princípios instituídos pelo fontismo: a religião não poderia doravante tomar posições reaccionárias; a natureza, de que se aproximava o quotidiano; o papel decisivo mas ainda idealizado da mulher, garantindo a continuidade da reprodução biológica e social.

Desta forma, e independentemente do domínio onde se localizasse o desenvolvimento das ideias, a estrutura do pensamento dinisiano subordinava-se à orgânica do ruralismo; nessa perspectiva identificava a vida ~~romanesco~~ natural com o quotidiano e, embora ainda idealizado, ele não é já o quotidiano romanesco-sentimental de Camilo, imbuído de trágico-sentimentalismo mas, opostamente, a imagem de felicidade do mundo rural idealizado e, todavia, já aderente ao novo formulário realista.

E era exactamente por essa via do quotidiano vivido que se definia o processo realista: a observação instintiva que suportava o nacionalismo invocado por Camilo em "Eusébio Macário" e n' "A Corja", denotava uma nova ética perante as mudanças mentais e sentimentais que se impunham no declínio da educação romântica.

Nesse traçar do caminho realista, a aproximação da descrição naturalista de Júlio Dinis (através de um encadeamento da acção localizada num espaço definido pela rusticidade) converteu-se em Eça numa profunda reflexão sobre a sociedade portuguesa dos anos 60-70, através dos princípios do proudhonismo, sistematizados no ataque às instituições e situações características da vida burguesa. De registar, porém, que as questões económicas ficariam ausentes da análise queirosiana, que incidia sobre personagens cuja vida financeira não oferecia preocupações.

E foi por esta via, das personagens, que o realismo e o naturalismo voltariam a cruzar-se; a educação e a moral burguesas eram susceptíveis de produzir na mulher situações de perda. Curiosamente, essa temática iria ser retomada pelos naturalistas, de uma forma mais objectiva, através dos meios científicos importados e não já somente com base na intuição.

Embora "Os Maias" sejam o primeiro romance que desenvolveu um conteúdo que se possa conotar com os princípios realistas amadurecidos, interessa-nos destacar o papel de antecipação que coube a Eça relativamente aos escritores naturalistas no tipo de diagnóstico social que desenvolveu n'"O Conde de Abranhos", e apesar de não ser esse o caminho por onde a sua obra se iria definir, é importante realçar a personagem do político comprometido com o regime, caminho por onde a literatura naturalista viria a exercer um papel mais incisivo. Ainda nos anos 80, década que sucedeu à das "Conferências", esta produção literária comprovava que o problema cultural equacionado pela polémica do realismo e do naturalismo continuava em aberto, circunstância tanto mais agravada pela tradução tardia dos grandes teóricos franceses: Flaubert - "Solambo" - 1863; Balzac - "La Duchesse de Langeais" - 1869; Zola - "La Curée" - 1877.

As personagens inseridas nesses romances, a sua caracterização psicológica, o desempenho da sua função social, o papel da mulher perante a sociedade, temáticas abordadas, as terminologias empregues, constituem indícios que, se por um lado deixam transparecer a vivência dos grupos sociais focados, por outro, não deixam de marcar o posicionamento do romancista face às polémicas que traz à superfície.

Vimos que a história do naturalismo literário poderá pautar-se em função da história do rural, que desce até à cidade, numa aparente condição de sujeição perante esta, circunstância que, não obstante, o não leva a identificar-se com uma vivência verdadeiramente urbana. Significativamente, a compreensão da ideologia naturalista passa por uma conjuntura específica, confinada entre uma indústria incipiente ainda no início da década de 80 (a que correspondia um proletariado pouco consciente dos seus próprios interesses e como tal socialmente pouco reivindicativo), e a intensificação do fosso cavado entre as ideologias socialista e republicana, já desde a década anterior, após a agitação ideológica de inspiração socialista e utópica decorrente da evocação de Proudhon, que desde Coimbra desembocara nas Conferências do Casino (98).

No plano das mentalidades, esta carga vai revelar-se decisiva na assimilação dos valores ruralistas, e determinante na própria atitude estética, no seio de um país que a si mesmo se reivindicava como romântico (99), num processo de aculturação favorecido pela impossibilidade de auto-assumpção de uma cultura urbana.

Assim se entendem as palavras de Eça, num olhar extremamente crítico, quando em 1879 escrevia essa "charge" social que é "O Conde de Abranhos" (100), e ao notar a carência cultural dos políticos que passavam pelo governo: "Eu creio, porém, que esta falta de vida intelectual foi singularmente favorável ao seu desenvolvimento físico". Mas, essa escassez de horizontes intelectuais apresentava-se propiciado pelo crescimento "em plena natureza" e por uma "forte educação rural" (101).

A questão residia, essencial, nos limites estreitos da vida mental e, nesse domínio, a rudeza e a profunda ignorância dos meios rurais, propiciadas pela rotina dos processos de trabalho, funcionavam como condicionalismos geradores da inculturação de que a terminologia de Eça dá ironicamente conta, ao confrontar o mundo rural com o mundo citadino: "É a esta primitiva comunicação com a natureza que ele deveu o seu espírito recto e tão bem ponderado, amando em tudo a ordem, o equilíbrio, a formosa disposição das hierarquias". Em contrapartida, a vida urbana é cobotada com artifício, desordem, violência (102): "É esta a origem do espírito revolucionário. O homem que, pelo contrário, habita os campos (...) odeia a agitação; está naturalmente preparado para respeitar a Autoridade, os Princípios sólidos, a Ordem, toda a ordenação harmónica e bela do Estado".

Ora, e se não pertenceu aos naturalistas a descoberta da vida rural como tema (o romantismo concebeu a conduta idealizada das personagens e o lirismo como resultado da oposição entre a inocência do homem rural e a perversão do homem urbano), ao naturalismo coube assinalar o condicionamento dos comportamentos de acordo com a sua inserção no contexto social, prática perfeitamente integrada nos princípios doutrinários de concretização de verosimilhança com a realidade do seu tempo, como vimos anteriormente. Assim sucede na obra de Lourenço Pinto, de Abel Botelho e de Teixeira de Queirós, onde os condicionalismos do meio rural surgem aos olhos do leitor como um quadro ao mesmo tempo envolvente e condicionante das mentalidades.

E, nessa preocupação de documentação do homem e do meio circundante, os romancistas naturalistas utilizaram largas descrições, pormenorizadas, de personagens e paisagens, com um sentido vivo do colorido e da visualidade: deste modo, as descrições de romarias, de fainas rurais, ou simplesmente do vestuário, se por um lado defendeu o património etnográfico seu contemporâneo, por outro podem perfeitamente ser confrontados com o discurso pictural naturalista, igualmente empenhado na descrição e na relação do homem com o seu meio de actuação, mas isso deixaremos para outro lugar, mais adequado.

Em resumo, e à guisa de conclusão, diremos que os temas eleitos pela literatura naturalista em Portugal se integram nos princípios doutrinários expressos pelo naturalismo francês (103) e que, no domínio do seu desenvolvimento, se manifestou pelo papel actuante imposto por conteúdos que repercutem formas de ideologia de um sentido profundamente combativo dirigido contra figuras públicas que suportavam o regime. Em última instância, é este que é posto em causa, quer quando é feita a apologia ~~da~~ da vida rural, no confronto cidade/campo, quer quando é a ideologia política republicana que aparece codificada na actuação pretensamente íntegra de personagens/símbolos, confessadamente partidários do novo regime — como é o caso dos romances de Abel Botelho.

Mais explicitamente, e embora à primeira vista pareça contraditório no plano da evolução social, quando fazem a descrição dos meios rurais (quase sempre fornecedores dos carismáticos políticos que rumam até à capital em busca do prestígio do seu "ego", ávido do poder e sem no entanto conseguirem libertar-se do cordão umbilical que mantém a ligação com a sua origem), os romancistas naturalistas não assumem uma posição retrógrada ou sequer impeditiva do progresso social; a sua pretensão ideológica perpassa por aspectos distintos, materializados na denúncia da persistência da mentalidade ruralista, como limitativa do alargamento de consciência, e patente na imagem do político preocupado com a salvaguarda das aparências, sem outro empenhamento que não o do aproveitamento pessoal, fenómeno que está na base da estagnação social e do rotativismo, de que já Eça havia tido a percepção (104)

A vida rural não parece tratada no romance naturalista como solução capaz de obstar à degradação social, nem em contrapartida é apresentada com o intuito de impedir as transformações so-

ciais originadas pelo progresso — o objectivo da sua descrição consiste fundamentalmente em denunciar as injustiças sociais, em fomentar a educação e a edificação da sociedade portuguesa através das imagens rurais, utensílios sobejamente dominados pela experiência comum.

Em termos cronológicos, a ideologia literária naturalista faz a ponte entre a proposta romântico-realista idealizada por Júlio Dinis, no seu olhar regenerador sobre a vida campestre, e a solução ainda idílico-romântica condeusada em "A Cidade e as Serras", que transportava para o campo o progresso material gerador de formas mentais renovadoras, mas ainda sem uma penetração no esqueleto económico-social da segunda metade do séc. XIX.

Ainda neste findar de século, o confronto entre a vida citadina e a vida campestre solucionava-se através de um referente ao progresso social parisiense, pelo que implicitamente, e numa perspectiva ideológica, a vida urbana portuguesa era nivelada com a vida rural, sintomatologia evidente da escassa representatividade social das camadas atingidas pela renovação cultural. Assim se pode compreender a identificação possível entre a ideologia naturalista e a vida rural portuguesa.

Esta aproximação da vivência rural, inserida em padrões de uma realidade de maior imobilidade de costumes e, por inerência, de maior estabilidade emocional, não implica, nos romances naturalistas, rupturas de cariz ideológico, do mesmo modo que não admitem desculpas romanescas; e é justamente por essa via que importa encontrar a linha de transição do romantismo ao naturalismo.

Ora, parece-nos situar-se precisamente no domínio da ideologia romanesca a pedra de toque do conteúdo dos romances de Júlio Dinis, embebidos de uma concepção idílica da vida rural, elemento que vai afastar o escritor das responsabilidades realistas que o romance da actualidade naturalista vai assumir, por seu lado, muito embora a definição dos valores culturais defendidos pelo escritor significasse uma alteração profunda face a outro tipo de valores próprios da cultura romântica portuguesa, onde a presença do sofrimento e do sentimento suportava a trilogia do amor, da infelicidade e da morte, servida pelos romances de Camilo.

A própria concepção do papel social da mulher, embora apresentada sob formas várias e reflectindo a dissociação de objectivos buscados por cada uma das correntes romântica e realista, não deixa de reflectir a situação, comum a ambas, da sujeição da mulher a regras de uma sociedade onde o homem exerce o seu domínio

e determina as formas de conduta, ainda quando considerando como intencionalidade primordial o carácter edificante e a utilidade social invocados pelos teóricos naturalistas. Sintomatologia ~~A~~ evidente da diversificação de visões, e a verdade dos naturalistas não era já polarizada nas várias tonalidades da tragédia oriunda da luta entre o Bem e o Mal, mas antes conotada com a natureza e a realidade de inspiração social, traduzidas em fisiologias e comportamentos concordantes com as situações culturais e sociais abordadas.

Todavia, os traços que asseguram a continuidade entre os dois tipos de literatura transparecem no retrato da sociedade fontista, pela percepção decorrente da denúncia das estruturas morais e sociais duma sociedade ultrapassada, fora do seu tempo, e consciência essa que vai revelar-se decisiva para explicar a preponderância social que os valores realistas vão adquirir na sociedade portuguesa, sobretudo pela necessidade de actualização reinvidicada de uma forma intensiva a partir da década de 70.

b) - A LINGUAGEM CONSTRUÍDA POR SILVA PORTO E A FORMAÇÃO  
DOS PRINCÍPIOS ESTÉTICOS

Vimos anteriormente, no lugar destinado à inserção do naturalismo no seu tempo, que com a mentalidade objectiva - suscitada pelo concretismo da análise racional - desenvolvida a partir da segunda metade do séc. XIX, a linguagem da observação colocava problemas de ordem material, que se estendiam do social ao científico, e o exercício da neutralidade preenchia a tentativa de evitar a "fantasia" individualista, em prol da descrição da natureza que se pretendia positiva e imediata. O positivismo fazia equivaler a verdade óptica à verdade objectiva, que se cria exacta.

Nesse sentido, a corrente naturalista pode ser definida como a solução de contemplação do visível, na diversificação de aspectos que ele podia assumir, e a paisagem convertia-se em zona privilegiada para tal consumação, na imagem veiculada pela Escola de Barbizon.

Ora, em termos cronológicos, a introdução da expressão naturalista em Portugal em 1879, coincidente com o regresso de Paris dos estudantes Silva Porto e Marques de Oliveira, embora tivesse representado para os contemporâneos a crença de acordo com a linguagem cultural parisiense, perdia actualização, em termos de vanguardismo, porquanto a aprendizagem de Barbizon, quando o impressionismo e o simbolismo imprimiam novas formas de dinamismo no seio dos meios artísticos franceses, não deixava de se revestir de um significativo anacronismo.

Sintoma da permeabilização intelectual possível por parte

dos bolseiros, o enfoque e a transcrição passiva da natureza (escamoteando outro tipo de valores e de compromissos ideológicos assinalados pelo "realismo social") se por um lado sublinhava, significativamente, o legal desacerto com a marcha da Pintura e da Cultura Ocidentais, por outro, tal atitude ganhava uma nova dimensão interna, ao despojar-se a natureza da anterior socialização, peculiar das situações pré-românticas e românticas ainda vigotantes no ensino académico nacional. Novo entendimento da paisagem, enquanto local privilegiado dessa nova atenção sobre a natureza, era a afirmação das práticas "ar-livristas" que, num passado ainda recente, Tomás da Anunciação não fora capaz de impôr no contexto artístico de um ensino rígido, fechado sobre si próprio, que Ramalho Ortigão definia do seguinte modo: "Uma escola retórica, de um convencionalismo banal e chato, em que se perdera toda a originalidade pessoal e todo o respeito da natureza observada" (105). A essa situação, Ramalho opunha as suas esperanças na possibilidade de arejamento da sociedade portuguesa, beneficiada pelo regresso dos bolseiros - "A renovação é extraordinária e tem o carácter de um verdadeiro renascimento (...) Tanto esta paisagem como os demais quadros de Silva Porto (...) dão a este notável artista a justa reputação de um paisagista de primeira ordem entre os pintores modernos" (106).

No lançamento artístico de Silva Porto há, porém, que considerar que para além da abertura possibilitada por Ramalho à sua chegada, outros momentos haviam sido decisivos na sua formação. Oriundo de um meio social pouco elevado - o pai era latoeiro e cinzelador -, António Carvalho da Silva Porto, filho de António da Silva Carvalho e de Margarida da Silva Carvalho, nasceu no Porto a 11 de Novembro de 1850 e faleceu em Lisboa a 1 de Junho de 1893.

Personalidade fortemente vincada pelo protótipo da educação austera, pautada pelos valores de respeitabilidade, prudência e segurança pessoal, a frequência de qualquer uma das disciplinas que cursou na Academia Portuense de Belas Artes traduziu-se por classificações honrosas e pela assiduidade e submissão aos ensinamentos académicos, características que manteve na qualidade de pensionista do Estado, que parte para Paris em Outubro de 1873, na companhia de Marques de Oliveira, e onde foi discípulo de Cabanel, Beauverie, Yvon, Groseillez e Daubigny (107).

A definição do seu pensamento estético achava-se, todavia, condicionada por uma formação intelectualista repartida entre o classicismo e o romantismo, recebidos na Academia Portuense (108) - onde fatalmente se repercutiam os males do meio cultural português, responsável pelo estado de falência da cultura, pela incompetência da crítica (109) e pela instrução profundamente desactualizada, nomeadamente no domínio da História da Arte (110).

Factores marcantes para o entendimento das razões por que a pintura da paisagem não pôde, em Portugal, reflectir no seu conteúdo programático a ideologia proudhoniana ou qualquer outro compromisso de cariz ideológico, ou mesmo possibilitar um programa que assegurasse a correspondência entre a literatura e a pintura, a persistência dos princípios românticos impediu a articulação entre o realismo e o naturalismo, a par da centralização académica, no exterior, vinculada ao ensino das figuras de Yvon e Cabanel, cuja estética convencional ditava a justa medida de acesso aos "Salons", mas num contexto artístico e social no qual a afirmação das experiências impressionistas criava situações artísticas e mentais inteiramente inovadoras (111).

Num breve enquadramento histórico, o regresso ao País dos dois bolseiros em 1879 - Marques de Oliveira e Silva Porto - coincidia com a inauguração dos novos hábitos provenientes da abertura da Avenida da Liberdade e, simbolicamente, novos horizontes se rasgavam para a pintura portuguesa, dado que em Portugal não existia tradição da paisagem, na medida em que a reivindicação do ar livre proposta por Anunciação, num passado ainda muito recente, não encontrava correspondência no nosso País, afastado das experiências da prática da paisagem por que haviam enveredado holandeses, ingleses e franceses. Esta circunstância permitir-nos-á, por um lado, entender o sucesso dos quadros animalistas de Tomás da Anunciação, que retoma as práticas dos animalistas franceses Troyon (1810-1865) e Rosa Bonheur (1822-1899) e, por outro, a aceitação imediata de Silva Porto que, por justaposição, sucede naturalmente à morte oportuna de Anunciação (112) ou, por outras palavras, e atitude ainda mais reveladora do retrocesso, a situação de retorno e de extemporaneidade que revelava a via do animalismo, quando sete anos após o cumprimento do seu itinerário parisiense, o pintor faz uma proposta de alteração ao ensino académico que concedia a primazia ao animalismo, em paralelo com a prática da paisagem (113).

A passagem do romantismo ao naturalismo pictural fazia-se, em Portugal, através do confronto de atitudes perante a natureza, que ao inaugurar-se a década de 80 se iria traduzir não já no entendimento da paisagem romântica como reflexão das emoções pessoais, mas através de um código perceptual cujos princípios de identificação eram os mesmos que permitiam o seu entendimento e registo.

E se, em termos teóricos, o naturalismo veiculado por Silva Porto traduzia uma intenção de transcrição passiva da natureza, que diferia do carácter interpretativo desta última dada pelo enfoque ideológico emprestado pelo realismo — e daí a diferença que se pode inferir em Portugal, onde o realismo só assume verdadeiro significado no campo da literatura, e não no das artes plásticas —, a inovação maior verificava-se ao nível da prática pictural, pois que a afirmação da pintura ao ar livre ultrapassava o registo romântico dos elementos da natureza levados para o interior do "atelier".

Assim, e antes de demarcarmos a zona de influência escolar do pintor e a situação epigonal revelada pelas práticas dos próprios discípulos, impõe-se que seja passado em retrospectiva o percurso cronológico da sua produção artística, que iremos tentar através das obras mais representativas que pontuaram a sua vida artística.

À data das provas do concurso para pensionista (1873), a "Cabeça de Cavallo" e a "Quinta do Covello" (114) revelam uma grande precisão no traço e nas perspectivas, mas o último destes quadros reflecte ainda certa rigidez na distribuição dos elementos que integram a composição, enquanto o enquadramento e os horizontes registam acentuadas reminiscências românticas.

A aprendizagem de Barbizon assinala uma situação de compromisso assumido sobretudo nos credos daubignianos, à volta dos quais gravitou a primeira etapa da produção de Silva Porto. "Margens do Oise" (115), com que participou no "Salon" de 1876, integra-se precisamente nesta fase — as brumas do horizonte, o céu rosado, as águas acinzentadas, as tonalidades dos verdes, em sucessivas graduações, o equilíbrio da composição dado pelas duas figuras minúsculas do primeiro ano, constituem elementos onde é flagrante a influência da Escola Francesa. Independentemente da relação que esta paisagem possa estabelecer entre o espectador e a natureza, a concepção de natureza nela subjacente deixa entrever a presença do homem (reduzida à dimensão de personagens minúsculas), codificada segundo a

prática corrente em Barbizon, simbolicamente distanciando o espectador do mundo da civilização, ao qual uma outra proposta se confronta a tónica é acentuada na concepção de uma natureza calma e silenciosa, impregnada de certo sentido panteísta e distanciada do mundo social, confrontado com a proposta de um outro mundo de árvores, florestas, como forças libertadoras do pensamento e possibilitadoras de experiências e atitudes de humildade e simplicidade, nesse relacionamento entre o homem e a natureza.

A "Seara" (116) atesta uma segurança muito nítida da prática pictural e uma maior atenção dos olhos e da paleta aos efeitos da luminosidade; a riqueza cromática e o domínio de duas cores - as do céu e a luz dourada do trigo -, bem como o registo de um sugestivo efeito da matéria disposta em relevo na tradução das ervas e flores do primeiro plano.

Todavia, e se em termos técnicos o quadro significou o diapasão pelo qual o pintor iria aferir a produção futura, a pontuação francesa está bem presente no tratamento do céu e da palha. O cenário onde decorre a acção poderia ser alentejano e não é.

No domínio da circulação de ideias, o conjunto de obras produzidas, durante a primeira fase de aprendizagem em França (117) atesta a aproximação da natureza por forma a nela englobar a acção civilizadora do homem paralela à ideia regeneradora do campo, em que achava cabimento o desempenho dos trabalhos rurais.

Mas a influência da atmosfera de Daubigny manifestou-se ainda no retomar de motivos já antes abordados pelo mestre: as suas paisagens de "Macieiras", logo presentes na Exposição da Sociedade Promotora das Belas-Artes, em 1880, repetiam a temática de "Les pomiers en fleurs", Anvers, 1874. A "Cancela Vermelha" (118), como apontamento de Barbizon, representando a presença da lembrança francesa, vive sobretudo da frescura da cor viva e da observação rigorosa do detalhe, conferindo ao quadro o aspecto de uma verdadeira "pochade".

No plano ideológico, o assunto das cancelas (119), vedando a entrada dos quinteiros, atestavam um modo de vida peculiar, integrando práticas consuetudinárias, determinantes de uma consciência social que lhe correspondia, como traços característicos que afeiçoavam realidades agrárias viabilizadoras da persistência de formas singulares de sensibilidade, de pensamento e de vida. Nelas viu Ramalho Ortigão (120): "Velhas cancelas, de tinta vermelha mordida do sol, agarradas a gonzos ferrugentos e fechadas pela aramela de madeira, vedam a entrada dos quinteiros".

Mas outras obras estabelecem o percurso cronológico do pintor: "Flandeira Napolitana" (121), "Costume de Capri", "Un Petit Malheur", também conhecida por "A Tijela Partida", "Napolitana" (122), traduzem momentos altos da fase de ~~inspiração italiana~~ inspiração italiana (123), como exercícios académicos comuns à prática da pintura de género em Itália e à consciência da etnografia, ao mesmo tempo que denotam sensibilização à luminosidade mediterrânica.

Ao nível da técnica, o último dos quadros apresenta a distribuição das camadas cromáticas não por meio de execução de pincelada rápida, mas por sobreposição da matéria, disposta espessamente, através de esfregaços; ainda a este nível, a tónica é acentuada na frescura do colorido e na correcção do desenho.

A "Charneca de Belas" (124) dá continuidade à evolução técnica do pintor: a linguagem das cores atesta um itinerário inovador, sobretudo pela selecção de toda uma gama de tons quentes, mas com rejeição do vermelho crepuscular, que vão progressivamente evoluindo, por contraste, para os verdes frios dos arvoredos. A harmonia do conjunto tonal é, no entanto, conseguida pela afinação dos tons, através de uma camada transparente, talvez verniz, mas em cuja solução técnica falhou, pelo desacerto nas dosagens das velaturas, dos "glacis" (branco "céruse"), estratégia agravada pela sobreposição do óleo, o que originou como consequência a degradação prematura da obra, oxidada e enegrecida.

Para suggestionar a perspectiva, recorre à mancha por empastamento e ao recorte dos arbustos, longínquos, no horizonte.

A subtilidade do toque e o desenho das figuras são preciosos. Todavia, a ausência de movimento atesta a improvisação do instantâneo fotográfico — os arbustos imóveis contrariando a agressividade natural da paisagem onde estão inseridos.

Mas, mais que a solução técnica utilizada no tratamento do motivo, importará referir a interpretação da expressão local, a consciência da etnografia e dos tipos populares portugueses, ou uma maior familiaridade com a luz e a paisagem rústica. Desta fase de ambientação, disse Adriano de Gusmão (125): "E essa nacionalização, digamos, do estilo da sua pintura tão embêbida, quando regressou da França, da luz velada das regiões nórdicas, dos verdes carregados das suas vegetações, das águas escurecidas reflectindo céus mais sombrios — é surpreendente. De começo, o contacto não foi fácil, como se verifica em algumas das telas próximas da data do seu regresso do estrangeiro. A matéria cromática é gorda, seguindo complicadas recei-

tas alheias e estranhas. À medida que o pintor se vai familiarizando com os outros motivos rústicos, a luz ganha maior claridade e o processo, cada vez mais pessoal, adquire maior simplicidade".

Sobre a "Charneca" disse Monteiro Ramalho (126): "Estamos a valer diante de uma charneca nua e desolada, que vae subindo longamente, n'uma extensão enorme, por onde a vista se espraia à vontade (...) lá ao longe, a mancha confusa, com um tom vago de violeta, da serra de Sintra, no alto da qual destaca a brancura indefinida do palácio da Pena (...) E, na aridez do solo, não há senão ervas monótonas (...) ao meio da tela um homem, um cavador, um saloio qualquer, de costas, em mangas decamisa, põe alguma animação n'aquele descampado tristonho".

Em termos ideológicos, a referência romântica à Pena, atestava uma situação cultural epigonal que não pode deixar de ser notada, sobretudo quando articulada com critérios de opção que, a acreditar nas palavras de Ramalho Ortigão, estabeleciam a escolha da paisagem a pintar com base no gosto do artista (127).

Para este quadro Adriano de Gusmão reivindicou "a mais nacionalizada transposição das "Glameuses", de Millet (128), mas a esse nível será preciso referir o grande distanciamento ideológico do pintor francês (129), socialista, relativamente à informação que dele colheu Silva Porto, cuja formação artística e mental lhe não permitiria semelhante entendimento da vida.

"Na Arribana" (130), o relevo concedido ao animalismo é evidente, e Monteiro Ramalho reinvidicou o quadro como marcante na evolução do pintor, considerando-o de "revelação superior": "O caso patente e regozijante é que se visse esta estreia vitoriosa de Silva Porto, como animalista que começa logo por estudar confiantemente os seus modelos inquietos sob os mais difíceis aspectos, Troyon daria decerto um bom aperto de mão cordeal ao nosso artista; Rosa Bonheur, Saudando-o (...) e Van Marcke sentiria um mordente ciúme (...) que lhe velasse a luz da sua reputação europeia "(131)!"

Neste mesmo quadro Ramalho Ortigão vira o "zelo" do pintor e as suas qualidades animalistas, com base nas quais fundamentou a sua crítica, logo em 1883, ao analisar a "improvisação incharacterística" de "Os Bois" (132).



Mas, a evolução pictural de Silva Porto pode igualmente ser detectada num outro domínio: o tratamento das águas.

"Lugar de Arnelas" (133), cujo assunto incide sobre as margens do rio Douro, revela nas águas a presença ainda muito "dau-bigniana"; mas, logo no ano seguinte, a água do Douro - "Barcos" e "Barco de Avintes" (134) - receberia um tratamento técnico de lembrança impressionista (igualmente presente no barco do primeiro plano do segundo destes quadros), mas evidentemente que essa atitude do pintor não é assumida enquanto consciência ideológica e artística, mas decorrente da evolução técnica da visão do pintor. Assim o sugere a interpretação de Monteiro Ramalho (135), ao debruçar-se sobre a "Póvoa de Varzim", produzida no ano seguinte (136). "Tenho em frente de mim um quadro todo transbordante de gente, de movimento, e de barulhos. Manhã serena e húmida na Póvoa de Varzim; condensam-se no ar, ao fundo, as cinzentas brumas crepusculares, e um pedaço esverdeado e pacífico de mar baba a grossos beijos d'espuma a praia areenta".

De resto, esse mesmo tratamento na aplicação da matéria cromática é particularmente notório no estudo intitulado "Seara" (137), breve apontamento do cenário alentejano, em que o pintor anota, com fulgor, a sua "maneira", na captação da especificidade da região explorada.

Esta faceta da progressiva atenção à paisagem local constitui, de facto, particularidade da produção de Silva Porto, e daí a observação de Monteiro Ramalho em apreciação estabelecida relativamente a uma das obras postas em relevo pela crítica e exposta em 1884 - "Moinhos da Cascalheira, Vizela" (138) - "Ninguém, por menos familiarizado que se esteja com a sua rica pintura, pode honestamente confundir os quadros, cujos assuntos sejam pedidos a quaisquer cantos frescos e verdejantes do Minho, com outros tomados nas secas planícies e nos montículos impitorescos da Estremadura..." (139). Paisagem de frescura idílica, atmosfera enevoadá quebrada por breves apontamentos de claridade, a tonalidade de um alamanjado ténue estende-se a toda a superfície do quadro, num efeito fugidio de reminiscências algo impressionistas, para o que concorre, também, a técnica de esfregaço empregado na aplicação da matéria.

Dir-se-ia que essa linguagem pictural desenvolve as palavras de D. António da Costa, a propósito da paisagem de Vizela (140), tornadas públicas em 73 - "Do pinheiral até à aldeia a vegetação mais luxuriante de que meus olhos tinham memória (...) A aldeia, apesar de situada numa baixa, fica sobranceira ao pitoresco

rio e às formosas margens que ele banha, de maneira que as ramarias marginais, em grande abundância, estendem-se como largas alcatifas. O rio meio encoberto com tanta vegetação, já saltando d'entre fragas já serpeando por entre arvoredos, alarga os braços debaixo da ponte nova, o sítio mais pitoresco, e reflectindo ao longo dele os castanheiros, os carvalhos e os salgueirais, oferece então aos olhos um límpido espelho, e aos ouvidos um doce queixume produzido pelo som melancólico das sucessivas quedas de água que nos acordam a saudade".

Efectivamente, a busca do pitoresco, na natureza, como nos costumes, desde muito cedo integrou as paisagens pintadas por S. Porto, mesmo quando retomava temas abordados por Daubigny e, de entre eles, aparecem frequentemente os motivos das margens de rios e das "Lavadeiras", como documentos de cenas da vida contemporânea - "As Lavadeiras" (Frielas) (141), repete em 84 assunto já desenvolvido em 80 nas "Lavadeiras na Tapada da Ajuda" (142) - muitas vezes integrando paisagens de "azenhas" e "moinhos".

Destes últimos, encontramos notícia cronológica desde 84: "Moinhos da Cascalheira" (143), "Moinho do Estêvão", Alcochete, "Azenha do Moinho" (inacabado), "O Moinho", também conhecido por "Moinho Gigante" (Barreiro) - 1885 ? (144) -, Moinhos da Confraria (145) "Moinho do Gregório" (146) - 1891. Neste, viu Fialho de Almeida um dos "melhores poemas rústicos de Silva Porto" (147), onde a presença da lavadeira indicava grande passividade de hábitos, a par do aproveitamento da força motriz de um elemento vital que compunha o ciclo desses costumes, a água.

Regressando, de novo, à cronologia da produção artística, no 4.º Salão do "Grupo do Leão", em 84, é exposta "A Salmeja" (148), episódio inspirado na faina rural que toma por assunto uma seara madura acabada de ceifar.

Confrontando a tela de Silva Porto com o quadro de Daubigny "Les Ramasseurs de foin", a influência do mestre está ainda bem viva na memória do discípulo, não apenas no domínio do tema, como nos enquadramentos - se bem que no óleo do pintor português o horizonte ocupe uma superfície mais larga - e, sobretudo, na valorização imprimida ao detalhe, através do recurso estratégico da incidência da luz; e ainda que em ambos os quadros seja evidente a primazia concedida ao carro dos bois, o tratamento de uma das rodas de "A Salmeja" testemunha o respeito, até quase à exaustão, do rigor pelo detalhe.

Nessa tela viu Monteiro Ramalho (149) "a obra mestra", chamando a atenção para a composição e para a disposição dos elementos no seu interior — "a ondulação longínqua do terreno, com manchas esverdeadas e esquisos d'árvores magras, sobre o horizonte, o embaciamento vaporoso da profunda atmosfera, quedá a sensação de calor tempestuoso e o céu azul, passeiado d'algumas nuvens (...) e o aparente desprezo dos objectos acessórios, alastrados numa serenidade de cores certas, faz valer precisamente a vigorosa execução do vulto saliente dos bois e do carro, dando uma harmonia soberba (...) ao vasto quadro cheio de vida, soalheiro, estival, como que perfumado dos fenos quentamente rescendentes, e sem dúvida cantado de cigarras".

No aspecto estético o quadro apresenta uma imagem global de grande aproximação de uma cena fotográfica, revelando preocupações de registo pormenorizado dos elementos que povoam a composição.

No plano ideológico, "A Salmeja" insere-se no vasto número de quadros do pintor alusivos à produtividade, à renovação da riqueza conquistada pela acção do homem sobre o espaço (campos de cereal ou campos abertos, colheitas, etç.) à sua disposição, a qual é traduzida na valorização da agricultura, perfeitamente integrada no discurso de um país agrícola por excelência (150).

No ano seguinte ao de "A Salmeja", S. Porto expunha na 5ª. Exposição do Grupo do Leão dois quadros que, a par de um conjunto mais vasto de outros quadros, testemunham um património cultural vivo, assumido por ruas de povoados, torres de igrejas, lugares, muros, caminhos recantos de aldeia, etç.: "Vila Franca" (151) e "Caminho de Coimbrões" (arredores do Porto) (152).

Autêntico poema rústico onde o saudosismo de caminhos outrossa percorridos está presente, do "Caminho de Coimbrões" disse Filho d'Almeida (153) tratar-se de "uma manchinha linda de saudade, uma dessas bucólicas crises d'artista que vêm ao espírito como o gorgolejo dum romance ainda não morto".

Em 86 o pintor expõe "A Volta do Mercado" (154), considerada pela generalidade da crítica contemporânea como uma das pinturas exemplares do naturalismo. Abordando o tema do regresso de um grupo de camponeses do mercado, Ramalho Ortigão descreveu-a do seguinte modo: "Montadas entre os ceirões dos seus burrinhos (...) regressam do mercado por entre piteiras pulvurentas as saloias dos subúrbios de Lisboa (155).

No aspecto técnico, a paisagem é valorizada pela luminosidade e pelo cuidado dispendido sobre o pormenor e patente sobretudo no adereço, com menção especial para os arreios.

A sugestão dos efeitos produzidos pela luz é dada nas gradações do azul do céu, que vai desde o azul profundo até ao ciano claro do horizonte.

Quanto à composição, ela é concebida através do seguinte esquema: o arabesco das formas e o dinamismo das linhas sublinham a pretensão do desvio do olhar do observador, face à horizontalidade proposta pela superfície da tela que ocupa a parte inferior: assim, o discurso inicialmente monótono das formas é intencionalmente quebrado pela dissonância da linha descrita pelo cão, cortando as diagonais provenientes da projecção das sombras.

O pintor hesita, porém, na noção de movimento — os burros, à excepção de um deles, o da direita, estão praticamente parados; o cão tem em movimento apenas as partes trazeiras.

Ainda no plano estético, a linha do horizonte não aparece aí dividindo a pintura em duas partes necessariamente iguais — o pintor usa o jogo da assimetria como tentativa de aniquilar uma proposta, à partida, monótona. Aliás, o contraste de tons e a própria luz são usados na justaposição das assimetrias: o burro do lado esquerdo aprenen a-se em tons claros, contrastando com a sombra do caminho; do outro lado, o tom escuro do burro é realçado no recorte da claridade vinda em profundidade.

Igualmente os guarda-sóis, objectos monótonos quando concebidos em paridade, são dissociados pelo tom azul forte (para evitar o encontro com os azuis do céu) de um e pela mancha de vermelho vivo do outro, duas cores não complementares. A colocação do terceiro dos guarda-sóis quebra a escala de aproximação dos volumes resultantes do olival e dos seus dois parceiros, já mencionados. Um outro pormenor concorrente ainda para a assimetria é a cabeça da única salaia voltada para trás, enquanto as restantes personagens concentram o olhar na sua frente.

No quetoca à recepção da crítica, uma das análises mais objectivas à tela foi feita por Monteiro Ramalho (156) — "E, neste pedaço de pintura, está um resumo de toda a paisagem árida dos arrabaldes de Lisboa, colhida numa reprodução sincera e característica, para cercar essa pobre cavalgata, familiar e modesta, que avança pacatamente na estrada. Se algum curioso, à vista do título, esperas se encontrar o espectáculo de gentes bêbedas e armadas de varapaus,

carriolas turbulentas, e manadas de gado caminhando na clássica nuvem de poeira, poderia ficar um pouco desapontado diante do quadro, tão sobriamente composto (...) e bastará que Silva Porto nos dê todos os anos uma obra igual, digna como a "Volta do Mercado" (...) para que opulentamente vá abastecendo a arte portuguesa com uma incomparável galeria de cenas da vida rústica do nosso país".

Mas a característica maior que no quadro se impõe é a sensação de passividade que decorre da cena, com destaque particularmente para a colocação das figuras e para a posição despreocupada do próprio cão.

Ainda no mesmo ano de 86 e na Exposição do "Grupo do Leão", Silva Porto expôs as "Margens do Nabão" (Tomar), de que Varela Almeida disse tratar-se de "tábua de prodigiosa simplicidade e frescura tonal, oferecida a Columbano" (157).

Nela viu Adriano de Gusmão o exemplo da "nacionalização" do estilo de Silva Porto. "À medida que o pintor se vai familiarizando com os nossos motivos rústicos, a luz ganha maior claridade e o processo, cada vez mais pessoal, adquire maior simplicidade (...) contam-se (...) pequenas e acabadas maravilhas espelhando a sua pura emoção de artista, como os da Colecção Relvas, em Alpiarça, ou essa bela pintura do Museu de Arte Contemporânea, "Margens do Nabão", tão longe já, na sua típica e original claridade, na entoação musical dos seus pormenores, daquelas sombrias, empastadas e uniformes "Margens do Oise" (158)! A temática abordada no quadro, insere-se na vasta série de quadros que incidem sobre margens de rios, ora apresentadas como locais onde o homem realizava os seus trabalhos quotidianos — "A Moliceira"; "Queima do Alcatrão"; "Marinha"; "Salina" (159), "Barcos" e "Póvoa" (160) —, ora como lugares aprazíveis em que se consumava o acto de contemplação da natureza — "Paisagem, Margens do Rio Vizela"; "Paisagem, Rio de Portuzelo"; "Barco de Avintes"; "Vista do Rio Tejo" (161), "Lugar do Prado" (162), "Margens do Rio Ave" (163).

No ano seguinte uma vasta tela assinalou a presença do pintor na Exposição da Sociedade Promotora de Belas-Artes, traduzindo também o peso do animalismo na sua obra: "Campino" (164) continuava o discurso anterior estabelecido pelos quadros "Na arribana", "Na Pastagem", "Campinos" (165) e mais tarde prolongado em outros momentos que podemos também inscrever dentro das cenas de costumes trazidas na "Volta para a arribana" (166), "À Porta da Venda" (167), ou "Conduzindo o Rebanho" (168), a que faremos referência na ocasião devida, de modo a respeitar a cronologia da obra.

Assim, na 7<sup>a</sup>. Exposição do Grupo do Leão em 1887, "O Amor na aldeia" (169) apresenta duas personagens em costume folclórico, cena de namoro alusiva à inocência lírica que transparece no olhar cabisbaixo da figura feminina, qual referência aos valores da moralidade rural que perpassam num assunto raramente focado pelo pintor - o idílio.

No aspecto técnico, se o "Campino" do ano anterior havia merecido críticas de Xylographo pelo pouco acabamento e pela falta de retoques, na tela de "O amor na aldeia" viu Varela Aldemira ("O Ocidente" de Julho de 1887), a "falta de subtilidade da touche destra conseguida nos tipos regionais de Itália (...) o anúncio traiçoeiro da decadência" (170). Falta de qualidades manifestas fundamentalmente na ausência da vibração cromática e na luminosidade fulgurante que haviam caracterizado obras anteriores.

No aspecto ideológico, há que salientar as múltiplas oportunidades de documentação etnográfica fornecidas pelos camponeses minhotos que povoam os seus cenários, perfeitamente enquadrados nos momentos focados e, particularmente neste quadro, tratados como protagonistas de novelas etnográficas concebidas no seu meio natural que, embora nem sempre seja o das lides campestres, a elas se acham articuladas de um ou outro modo. Mesmo quando aborda momentos de diversão, o pintor conserva as características essenciais das regiões, o substracto tradicional de cada ambiente - e os seus quadros de minhotas e de quinteiros minhotos são disso prova evidente (171).

Por outro lado, e ainda ao nível da documentação etnográfica, não deixa de ser curioso notar que, enquanto Silva Porto explorou as suas casas e tipos humanos, hábitos e vivências até quase à exaustão, o Minho já tinha sido a província portuguesa preferida não só pelos escritores românticos (para nela localizarem a acção das suas obras), como pelos escritores realistas, que aí estabeleceram local privilegiado para o recrutamento dos políticos que dali desciam depois até à Capital.

Na 8<sup>a</sup>. Exposição do Grupo do Leão" o pintor apresentou a "Volta para a Arribana" (172), que mereceu de Monteiro Ramalho o seguinte comentário: "talvez nunca o temperamento vibracil do apaixonado Naturista se patenteasse d'um modo tão igual e tão perfeito, como n'estas novas obrinhas, primorosas e preciosas, que julgaríamos feitas sem uma hesitação de toque, sem uma pressa, nem um descuido, concebidas ao sol com prazer, e acabadas com um gosto inimitável. Deparam-se os principais géneros, tratados vezeiramente por Silva Porto" (173).

Efectivamente, a aproximação de cena de costumes feita pelo crítico encontrava eco noutras passagens da vida pictural do pintor e na mesma exposição, num estudo para a tela do mesmo nome exposta na 6ª, Exposição do Grupo - "Volta do Mercado" (174).

Trata-se de uma pintura que ilustra de modo privilegiado a percepção do pintor relativamente aos hábitos e formas de vida regionais, pese embora a insistência sobre a via do animalismo, com base na qual Varela Aldemira estabeleceu a sua análise da pintura (175).

A sua atenção à passividade dos costumes quotidianos permitiu-nos inserir este tipo de imagens dentro das cenas de costumes que documentam aspectos multiformes dos mais variados cantos do país e, por essa via da trivialidade (por meio das quais aborda os assuntos), é possível estabelecer aproximações pontuais destas cenas de costumes relativamente à obra de Júlio Dinis, nomeadamente quando o escritor descreve cenas de trabalho: dir-se-ia tratar-se de interpretações imagísticas semelhantes na expressão através da referência a códigos distintos - um pinta como o outro escreve.

No aspecto técnico, uma sólida precisão de factura alia-se a essa capacidade de síntese visual local, e com base nessas qualidades Monteiro Ramalho, em atitude de antevisão, invocou a produção artística de Silva Porto como foco gerador de influências na formação das gerações seguintes: "D'ano para ano, a acumulação lenta e válida da obra de Silva Porto vai afirmando poderosamente que, pelas suas qualidades conjugadas de compreensão e de produção, ele é bem o Mestre talhado para influenciar uma época ou uma fase da pintura" (176).

Na 1ª. Exposição do Grémio Artístico, realizada no ano de 91, de entre as obras expostas, a par do "Moinho do Gregório", "Na Pastagem" e do "Caminho de Coimbrões", expôs Silva Porto a "Cancela", Serreléis, Minho (177), prosseguindo, em linha idêntica a outros momentos anteriores, o registo de cancelas rústicas, de cenas do género e de bocados de natureza banal sentidos e descritos com grande serenidade e fidelidade de sentidos.

Na representação artística de Silva Porto nessa exposição, viu Fialho de Almeida a identificação da "obra com o carácter moral do personagem", colocando o pintor no "centro planetário dos paisagistas"; a crítica revela-se mais incisiva, porém, ao fazer o balanço da sua evolução artística - "Há dez anos que nas exposições de pintura portuguesa o sistema planetário dominante é o seguinte: Silva

Porto no centro dos espaços, e os mais de roda, fertilizando-se à luz do seu talento". Esta evidência não o cansa nem deforma. (...) Apareceu já feito diante do público, des'que apareceu, tem conservado a fisionomia imutável da sua primeira exposição (...) Ganhou quando muito certeza na maneira de tocar, facilidade em fazer (...) É um contemplativo cândido, fechado a expansões rendosas, e apenas nos longes da intimidade traíndo, num ou noutro dito, o filete de humor risonho que aviva d'escarlata o tom habitualmente pardo da sua cavaqueira. Tão simples de carácter como de processos artísticos, a sua vida é límpida como a sua paisagem, límpida e monótona como ela, a ponto de parecer que não tem variações" (178).

Mas, logo no ano seguinte, ao fazer o balanço dos quadros expostos pelo pintor na 2ª. Exposição do Grémio, Fialho de Almeida, com uma certa agudeza de análise, acusava a sua pintura de repetitiva e monótona. "Por baixo da última tela do ano passado escreveu a palavra 'continua', dando a entender que a sua paisagem forma série como nos romances-folhetins. E de facto ei-la este ano prosseguindo, no mesmo estilo igual, personagens edênticos, a mesma falta de surpresas, e a mesma impermeável monotonia. (...) Está este ano um pouco definhado, e a sua paisagem dir-se-ia convalescer d'um ataque d'influenza ..."

Não obstante as críticas e a constatação do repetir de temas e soluções, Fialho reconhecia que na "Barca de passagem, em Serleis" (179) — que repete os elementos de "A Salmeja": o carro de palha, a junta de bois, duas figuras humanas — "toda a porção esquerda do quadro, areia, árvores, serra, e sombras de verde poeireiro na água quieta, são duma realidade evocativa, penetrada d'encanto, duma justeza de tons, maravilhosa".

Em contrapartida, criticava a postura da barqueira, que "sabe ligeiramente a academia", e censurava os bois por se lhe afigurarem "um tudo nada de cartão" (180).

Grande tranquilidade e monotonia decorrem, efectivamente, desta intuição da vida rústica, para a qual Varela Aldemira reinvidicou a tentativa de atingir a "obra capital" reclamada pela crítica, mas que teria acabado pelo exagero e pelo excesso do acabamento, qual "concessão à crítica de exigências românticas, ou a tentativa de expressar o amor de duas causas pelo casamento de dois ideais" (181).

De qualquer modo, o quadro não deixa de documentar formas de vida ancestrais, articuladas a uma descrição onde, uma vez mais, a passividade e a tranquillidade de hábitos serviram de suporte à inspiração, desta feita a partir de uma paisagem particularmente pitoresca e atractiva fornecida pelas margens do Lima, e qualidades que haviam antes, e também, chamado a atenção de D. António da Costa (182).

Mas, um dos momentos altos dessa 2ª. Exposição do Grémio patenteava-se na "Cabeça de camponesa" (183), pela qual o pintor recebeu a primeira medalha: "Soberbo trabalho", no dizer de Ribeiro Artur (184); "tipo do povo, vincado por sinais científicos de raça, que o artista fixou num momento de síntese geral" - disse Fialho de Almeida (185) - "É a gulodice rara da exposição de Silva Porto, esta cabecita chata de sopeira, queixo redondo, a pele de grão vermelho (...) A boca, húmida, plebeia, dum riso besta de camponesa que se sente observada; é uma maravilha de rendu ..."

Mas, logo no ano seguinte de 93, criticando a última Exposição do Grémio em que o artista participou, Fialho censurou duramente não só o meio artístico nacional, como a responsabilidade ausente de Silva Porto, cuja produção, classificada de "ensaios", em seu entender reflectia a cobardia do autor, que se ficava no sentimentalismo anedótico, incapaz de verdadeiramente sintetizar as grandes comoções da vida rural portuguesa.

Em contrapartida Ribeiro Artur defendia que "Na Exposição de 1893 (...) Silva Porto foi mais do que nunca o mestre - "Conduzindo o Rebanho" e "As Ceifeiras" vieram cerrar gloriosamente o ciclo do seu trabalho" (186).

Ribeiro Artur acabava, assim, por assumir de uma forma indirecta as responsabilidades que sobre a crítica contemporânea Fialho fazia recair, por não ter exigido maior esforço do mestre naturalista português, ao aludir à situação em que se encontrava a pintura em Portugal, na data desta Exposição: "Tam pouco alegarão lhes tenha faltado o aplauso da crítica, os ruídos da voga e as simpatias gerais da opinião (...) Pois não é justo exigir à paleta de artistas superiores como Silva Porto (...) dessa surpreendente aptidão de paisagista e animalista de quando em quando um quadro mestre, onde o seu astro fique sobredoiado na concessão imortal duma obra prima? Vejam as suas exposições de sete anos: é tudo ensaios, apontamentos mais ou menos completos de uma obra de fôlego que o artista, com uma cobardia singular, evita de ano para ano (...) esse pincel que poder sem grande esforço (...) interpretar em três ou quatro telas típicas

as grandes comoções da nossa vida rural, apercebendo desta não o detalhe eterno, a nota anedótica ou sentimental (...) mas (...) toda a epopeia dos laços que prendem a natureza bruta ao ser ..." (187).

Estritamente no domínio da participação na Exposição de 93, dos nove óleos com que colaborava impunha-se, sobretudo pelas grandes dimensões, "Conduzindo o Rebanho" (188), "grande quadro de carneiros que passa por ser uma das coisas capitais de Silva Porto", no dizer de Fialho de Almeida (189).

Cena espectacular e fotográfica tendo por assunto costumes de grande banalidade da vida campesina, o rigor do detalhe, a exactidão da factura e a figuração escrupulosa da cena relativamente ao modelo — tais elementos condicionam a expressão pictural do pintor, cuja criatividade se acha absorvida pela rigidez da fidelidade na transcrição da impressão, justificando assim a crítica acérrima de Fialho ao analisar aquela que foi pretensamente considerada a sua obra de fôlego: "Pode-se estudar também cada acessóriozinho da pintura, está tudo exacto, no seu lugar, com uma factura tão nítida, e uma consci'encia do minúsculo por tal forma escrupulosa que é impossível destrinçar na lã dos carneiros fio que não seja pura lã ..." (190).

Por outro lado, à falta de imaginação e à repetição de que foi acusado por uma parte da crítica, outros elementos foram invocados para reivindicar o hipotético valor da tela, como foi o caso da excessiva luminosidade, do esquema da composição e da presença do animalismo, em que Varela Aldemira viu a "tela máxima de Silva Porto" (191), exactamente pela sentimentalidade passiva decorrente dos costumes fixados no quadro.

No aspecto técnico, a decadência é evidente no toque sem a energia de anteriormente, e na ausência do habitual colorido, substituído por tonalidades "atónitas" — amarelos e castanhos "caducos", brancos "anémicos", verdes "suicidas".

Todavia, surpreende a concepção do desenho, que vive sobretudo do claro-escuro, a par da simbologia que decorre da composição disposta em pirâmide: a base desta é ocupada pelos animais, enquanto que a simetria é evitada pela deslocação do pastor para a esquerda, de modo que a essa deslocação corresponde a dos animais para a direita.

De estruturação em arabesco, concepção oposta à generalizada em pinturas anteriores, em que as figuras surgiam rodeadas por um espaço vazio, neste quadro a atenção do observador concentra-se nos dois ângulos principais da pirâmide: à esquerda a atmosfera e, na sua diagonal, o piso liberto, em baixo.

O dinamismo que caracteriza o movimento dado pela ondulação das linhas destrói a proposta de estatismo dado pelas paralelas.

O centro da composição é, simbolicamente, fechado na conjugação espiritual dos dois figurantes: ao rapaz que olha à esquerda, responde a mulher, voltada para a direita. Mas mais que o jogo técnico que perdera qualidade, com a ausência do habitual emprego das cores por contraste, por forma a fazer salientar a breve mancha vermelha ou amarela, a capacidade do pintor no acto de reinvenção das formas ficou limitada pelo esgotamento dos assuntos, bloqueando a imaginação e limitando-se à reprodução do que a tradição académica lhe ensinara.

Não obstante, as grandes dimensões da tela colocavam ao animalista problemas de acabamento ao nível dos valores plásticos e anatómicos dos borregos do primeiro plano, referência de maior linearidade para um público pouco culto e incapaz de colocar outras questões de âmbito ideológico, para além da atinência à sensibilidade rural (192), como história quotidiana de uma vivência por demais conhecida da experiência viva.

Linguagem comovente e assuntos de grande simplicidade caracterizavam o naturalismo idealista e sentimentalista destas cenas de costumes portuguesas da época. Através delas Silva Porto lançou as bases da "renovação da Arte Nacional", garantindo continuidade a um gosto mais tarde identificado com a "verdadeira interpretação" do nacionalismo e do portuguesismo — "Silva Porto era apenas uma alma de contemplativo evocador de aspectos neutros, poetizadas pela misantropia, e anotando honestamente o seu sonho incompleto da natureza ..." (193).

De facto, a produção artística de Silva Porto deve ser dimensionada não apenas à luz de um momento grandioso e culminante da sua obra, mas também através dessa atitude de tranquilidade e de passividade por meio de que o pintor evocou a natureza.

Mas não só ... "As Ceifeiras", expostas no mesmo ano da sua morte e na mesma exposição (194), assinalavam uma situação emblemática face aos valores eleitos, fechando significativamente o ciclo da sua vida, em alusão nítida a Millet, cuja influência estivera também presente no início da sua carreira, com a "Charneca de Belas", se bem que a paisagem do pintor português não tenha transportado o cariz combativo da paisagem de Millet.

A par da involução que se consumava na defesa dos valores animalistas comportados pelo "Conduzindo o Rebanho", impunha-se a sobrevivência da evocação silenciosa de Millet ... Ou a dualidade de situações que integravam a formação académica do pintor, que nesta exposição afinal se entrecruzavam.

No plano ideológico, e num outro sentido, o assunto da colheita/ceifeiras centrava-se sobre um motivo que ainda hoje regista semelhanças na memória regional (a inspiração foi colhida no Lumiar, mas podia encontrar-se, nos nossos dias, na paisagem alentejana), aliado a uma composição dominada pelas figuras humanas - cuja imagem desde logo se impõe ao olhar do observador - e a uma execução por pinceladas justapostas directamente na tela.

Representando o símbolo da generosidade da terra, na época das colheitas, e apelando para os ciclos da vida agrícola, as ceifas sucedem outro dos momentos ~~privilegiados~~ privilegiados da natureza, de que as suas "Macieiras" inacabadas são um sopro primaveril.

Macieiras em flor (195) engloba uma composição dominada pela grande árvore que atinge, o cimo do quadro, e cujas flores caem a partir do centro até invadirem toda a superfície da tela. A distribuição das massas é feita em termos de grande equilíbrio, estimulada pela abertura sensível à criatividade patente na fulgurância da imaginação cromática.

Em resumo, e sem pretensões de enveredarmos por uma preocupação demasiada em sistematizar, a linguagem construída por Silva Porto traduziu-se para além da fidelidade das impressões e dos escrúpulos revelados ~~por~~ <sup>pelos</sup> temas - trechos de arvoredos, margens de rios, recantos rústicos, ruas, engenhos de água, moinhos, marinhas, regadas cancelas, costumes e trajos do Minho, mulheres fiando, cenas de campos, notas animalistas - abordados com grande poder de sinceridade, mas também de sentimentalidade passiva e, nalguns casos, essa linguagem comovente tocando mesmo a banalidade, como em algumas cenas de costumes.

No aspecto técnico, e de um modo genérico, a expressão pictural de Silva Porto caracterizou-se pelo emprego da luz em gradações sucessivas, delimitando os planos, as zonas de claridade e sombra, pela fragmentação e condesação da cor em diferentes tonalidades. A cor é aplicada com firmeza em manchas obtidas por pinceladas vigorosas e rápidas, dispostas paralelamente em camadas contínuas e, geralmente, sem retoque. Outras vezes, a técnica empregada

é a do empastamento cromático, obtido pela sobreposição de camadas espessas, sobre as quais, e por esfregaços sucessivos, se obtém a expressão final.

A noção de perspectivação dá-a geralmente no sombreado, pelas gradações diversas da cor (contraste de tons), pelo uso do claro-escuro e ainda através da mancha rápida da pincelada firme que distingue a sua "touche" pessoal. Algumas vezes, porém, na apreensão da perspectiva, o pintor hesita entre o espaço aéreo e a linearidade.

As cores - que raramente usava virgens, preferindo as diversas tonalidades que podiam obter-se pela sua combinação - preferia mais frequentemente os azuis, ocres, terras, amarelos, vermelhos e verdes. Estes últimos resultavam da combinação na paleta - por exemplo, azul da Prússia com amarelo índio, de que resulta um verde pardo - tal como o violeta, que obtinha a partir do azul da Prússia com o vermelho índio (196).

Um jogo técnico a que Silva Porto se prestava era ainda o emprego das cores por contraste: a superfície enegrecida fazendo salientar a breve mancha vermelha ou amarela (197), o que achava cabimento no convencionalismo dos naturalistas em empregar tonalidades escuras em contraste com manchas claras, com a finalidade de fazer vibrar a natureza, o que acaba por demonstrar que o problema da fulgurância da cor não está ainda resolvido - a solução só seria efectivamente encontrada na decomposição das cores com os impressionistas e pró-impressionistas.

A noção de instantaneidade fugidia dava-a na rapidez pronta das suas pinceladas, na selecção pontual da cor e no traço ondulatório do contorno.

Repartida a sua actividade entre o animalista e o paisagista, Silva Porto prima pela precisão do desenho, e esta constitui a linguagem por excelência do artista, moldado na sua formação académica pelo convencionalismo naturalista, de que foi verdadeiro artífice. Não tendo jamais conseguido ultrapassar as atinências do exercício do "métier", mantendo-se no limite da aceitação dessa experiência pictural adquirida, a imaginação do pintor acha-se estritamente submetida ao motivo, absorvida na proposta de fidelidade, à observação e à percepção sensorial na reprodução paisagística, subvalorizando a sensibilidade e alheando valores psicológico-anímicos despertados perante a natureza, em prol de uma linguagem na sua essência de ordem concreta.

Em termos de balanço global da sua obra, a larga participação nas exposições e no movimento artístico de que foi o grande impulsionador se, por um lado, traduz a herança do salonismo "enraciné", por outro, essa vasta produção não deixa de assinalar uma atitude de persistência no domínio do *métier*: a base para um inventário quase perfeito, consideramos que pode realizar-se a partir do levantamento dos catálogos da "Sociedade Promotora das Belas-Artes, do "Grupo do Leão" e do "Grémio Artístico", na medida em que nas restantes exposições o pintor reexibia quadros já apresentados, pese embora as dificuldades que experimentámos na identificação de alguns quadros, devido á alteração dos títulos ou à ausência de dimensões e materiais utilizados.

De notar ainda a existência de três álbuns e uma pasta contendo aguarelas, crayons, desenhos e esboços, apontamentos, etc., pertencentes ao espólio do pintor em poder da sua neta e cujo valor documental atesta o percurso de aprendizagem do *métier*", desde uma fase ainda imatura, e dos quais seleccionámos alguns dos momentos mais representativos (cuja reprodução fotográfica pode ser encontrada no volume respeitante ao assunto), registando-se igualmente a circulação de gravuras, isoladas ou contidas em ~~os~~ arquivos e revistas e copiadas, na sua globalidade ou em pormenor, como exercícios (198).

Como tentativa de ilustrar o processo de elaboração da técnica do pintor, seleccionámos duas imagens abordando o mesmo tema em fases diferentes da sua vida, curiosamente os dois únicos registos alusivos aos caminhos de ferro, em pleno desenvolvimento durante as décadas de 70 e 80. Mais precisamente, uma pequena obra da colecção da neta do pintor, que pelo confronto cremos ser contemporânea da "paisagem" inacabada e datada de 1869 (199) e a tábuia "Estação do caminho de ferro à noite" (200).

Em termos iconográficos, a mais antiga das duas imagens denota ainda acentuada imaturidade, por certo decorrente da pouca profundidade de conhecimentos académicos, manifestada sobretudo no desequilíbrio da composição, propiciado em grande parte pela extensão sensivelmente superior ocupada pela superfície destinada à paisagem propriamente dita, relativamente ao céu; a própria execução revela falta de segurança no traço e o enquadramento cenográfico não tem ainda o conhecimento do *métier*" que caracterizaria anos depois a técnica de Silva Porto. De resto, a luminosidade e as tonalidades não são portuguesas, veiculando porventura a cópia de estampas, de circulação vulgarizada na época e prática que o pintor

também utilizou, conforme pode ser comprovado no confronto de algumas dessas situações que chegaram até nós e cuja reprodução fotográfica inserimos no local apropriado.

Ao tratar o assunto, elemento marcante na história do seu próprio tempo, numa fase de pleno domínio profissional, a técnica pictural revela uma factura de grande solidez, traço firme e execução segura.

Todavia, e no âmbito de abordagem do assunto, Silva Porto não penetra de um modo resoluto na agitação da gare, ficando-se pela imagem (por certo comum a uma grande parte dos seus contemporâneos) do comboio como um monstro barulhento; a impressão que se experimenta ao observar a cena é de fantasmagoria, e para isso concorre não só a ausência do brilho da luminosidade que marcou a paleta do pintor, como a visão do comboio, não captado na sua relação com o símbolo da modernidade, propiciador de abertura de horizontes e de nova visão sobre a paisagem (e implicitamente indício de novos hábitos no relacionamento do homem com a natureza), mas sob a luz artificial de uma gare nocturna, no seio da qual a figura, quase imperceptível, do funcionário da estação é o único elemento que marca a presença humana.

Entre as duas produções, o percurso de vida que distancia o pintor, em fase de aprendizagem, do homem maduro e conhecedor do "savoir-faire".

Ainda integrando a documentação em poder da neta do pintor, Exm<sup>a</sup>. Senhora D. Dora Silva Porto, cumpre-nos destacar dois auto-retratos, a crayon (201), um dos quais do mesmo ano em que partiu para Paris, segundo o testemunho oral da família - 1873 - e o outro, de pequenas dimensões, inserido no álbum de família, juntamente com o retrato da mulher (que conhecera logo após o ingresso como docente na Academia de Belas-Artes de Lisboa e com quem viria a casar, aos 31 anos de idade), o retrato da irmã e o apontamento reproduzindo a chinelinha confeccionada e bordada pela mana Adelina Branca.

A mesma silhueta franzina, cabelo encaracolado, preto e rijo, olhos tristes e sobranceiras fortes, mas enquanto a expressão traduzida no auto-retrato de 1873 denota ainda um ar "menineiro", patente no olhar e no bigode pouco farto, no de menores dimensões o ar é de maior gravidade e maturidade, mas sempre a mesma serenidade (algumas vezes também designada por "ar sisudo e taciturno") e, com base não apenas no confronto das expressões dos dois auto-

retratos, mas também comparativamente com fotografias tiradas mais tarde — numa das quais o artista pinta o "Campino", exposto em 1887 — e ainda levando em linha de conta o testemunho oral da neta, que diz ser o segundo dos auto-retratos contemporâneo da época em que conheceu a que seria sua futura esposa (que largas vezes lhe serviu de modelo), e de quem teria feito na mesma altura o pequeno retrato que figura ao seu lado no "Álbum de Família", poderemos apontar como data provável daquele o ano de 1880, ou 1881, aos 30 ou 31 anos de idade.

Ora, esta cronologia de dados é importante porque, articulados com outros elementos, nos vai permitir propôr a identificação de um "Retrato de Homem" que lhe é atribuído e existente no Museu Nacional de Arte Contemporânea ~~XXXXX~~ (202). Efectivamente, a partir daqueles dois momentos em que o pintor se retrata a si mesmo, e considerando também o ano para que remete a fotografia tirada quando pintava o "Campino" (203) bem como uma outra fotografia mais ou menos contemporânea deste período (204) e ainda o retrato que dele pintou Columbano em 83 (205) — "Silva Porto no atelier" —, a par dos próprios elementos fisionómicos referidos, e que se repetem no "Retrato de Homem" outros poderemos acrescentar como base para a identificação do mesmo: olhos escuros e ar grave, o bigode pouco espesso e ligeiramente revirado nas pontas, ainda não usa a barba — que só viria a usar depois do casamento, com 31 anos, segundo informações prestadas pela família — o seu aspecto mantém-se sisudo, seco de ombros, rosto de uma tonalidade pálida, lábio inferior revelando ligeiro prognatismo, e embora não acuse ainda a tensão binocular no olho direito, denunciada na característica fisionómica dos últimos retratos, a testa, o recorte da orelha, a cana do nariz, a órbita ocular e a comissura dos lábios não são susceptíveis de enganos — trata-se por certo de um auto-retrato executado muito provavelmente na ponta final do pensionato, ou mesmo no ano da volta de Paris, em 79 (a técnica revelando a utilização da matéria cromática gorda, pincelada rápida e firme, contraste do claro-escuro, que caracterizou os primeiros anos imediatos ao regresso), na medida em que do confronto com o pequeno auto-retrato a crayon se percebe imeditamente neste álbum uma maior, mas não muito acentuada, maturidade física.

Uma vez apresentadas as imagens da visão que de si próprio construiu o pintor, em momentos distintos da sua vida, focada também a trajectória da sua produção artística, e definidos os princípios estéticos subjacentes à linguagem por que se expressou, resta-nos cotejar, sumariamente, a sua transcrição da paisagem com o conceito de natureza nela incorporado.

Tivemos ocasião de confrontar a vivência de Silva Porto com uma picturalidade que a memória do tempo registou, como sinónimo de criação sensorial, que pressupunha a "aclimatação" ao meio, não só de índole geográfica, mas também enquanto exercício de concentração, e daí o papel privilegiado do ar-livre.

Todavia, no plano da estética da paisagem, é evidente que a tarefa do pintor não consiste apenas na reprodução como mimesis do reflexo, já que a plasticidade acaba por propiciar o tratamento metafórico da paisagem, à medida das necessidades da "psico" pessoal: assim se compreende a impossibilidade de qualquer tipo de comparação entre o pintor naturalista e o fotógrafo, pois que a natureza representava para aquele um dicionário que integrava na sua própria expressão.

Tendo ~~retirado~~ retirado do naturalismo a concepção essencialmente concreta e a promulgação de uma verdade que se pretendia exacta e que encontrava a sua expressão mais directa na natureza, as linhas de rumo propostas pela pintura de Silva Porto apontavam para o foco da rusticidade, da diversificação de aspectos da vida rural, como episódios englobados na paisagem portuguesa. Por isso, a direcção tomada pelo pintor se inscrevia no sentido da representação de cenas de costumes cuidadosamente observadas no seu meio, no respeito pela exactidão dos detalhes, na intenção de harmonia entre personagens e ambientes. Essa consagração às cenas rurais articulava-se, por outro lado, com um certo "à vontade" imprimido pela marca da origem, como desejo de encontrar um <sup>equivalente</sup> pictural em que as razões ideológicas ganhavam a derencia na expressão do ideal de simplicidade e de comoção representado. Mas, mais que a intenção moral e idealista, na proposta de reflexão sobre valores como a honestidade e o respeito, decorrentes de cenas de trabalho e de ani-

malismo , ou alusivas a forças da natureza, em Silva Porto importará realçar o enfoque sobre os costumes regionais e as tradições populares, que se por um lado propiciaram a recuperação etnográfica, por outro iriam mais tarde permitir a aproximação da vida rural da concepção de um nacionalismo exacerbado, pela via da apropriação ideológica da sua linguagem...

c) - FACTORES DECISIVOS NA ELABORAÇÃO DA EXPRESSÃO OITOCENTISTA:  
O GRUPO DO LEÃO

"O Passeio Público acabava (...) caía o seu gradeamento de gaiola romântica (...) Entre o sossego e a alegria, a vida conquistava uma noção cavalheiresca e generosa, perfumada por um tom de galantaria e por uma segurança de bem estar que traziam até à época (...) as superiores preocupações do espírito dum romantismo que se prolongava em graça de encantos e de recordações recentes. Havia ideias, claro, novos ideais". Assim enquadrava Luís Teixeira (206) a época da "repousante paz do cómodo rotativismo na mecânica da política do país" (207), quando "os cafés eram, então, uma espécie de clubes com frequentadores habituais, divididos por características distintas e separados por castas", veiculando hábitos de camaradagem e trocas de ordem cultural e estética, artistas e homens de letras reuniam então no "Leão de Ouro", frequentado quotidianamente pelos pintores interessados no "renascimento" da vida artística portuguesa, que à chegada a Portugal dos bolseiros portugueses, encontravam numa situação deprimente. A actividade cultural e artística do último quartel de oitocentos não pode, pois, dissociar-se da preponderância exercida pela cultura francesa sobre a mocidade culta nacional, e demasiado longa seria a inventariação dos registos que atestam essa supremacia sobre a vida portuguesa e a introdução do naturalismo decorria naturalmente da necessidade de acompanhar essa renovação, como atitude de atenção consciente à realidade da natureza e da vida, num esforço de aproximação da realidade que o realismo impregnara de um sentido de maior compromisso ideológico.

Buscando o significado dos princípios veiculados pela chamada primeira geração naturalista, ela surge frequentemente conotada com uma espécie de símbolo cultural cujo prolongamento assinala um enraizamento na cultura portuguesa que vai exprimir a sua atitude perante a realidade através de facetas múltiplas, desde a literatura, até à pintura, à crítica e ao teatro (2/9), com incidência em aspectos que abarcavam tanto as ideias em circulação nesse quotidiano como o domínio da política, imagens afinal radicadas numa tradição rural nacional historicamente vinculada a formas axacerbadas de um sentimentalismo passivo, como tivemos ocasião de ver anteriormente.

Ora, o vulto de Silva Porto não pode deixar de ser articulado com a actividade que, durante os anos 80, o "Grupo do Leão" (2/0) efectuou na sociedade portuguesa: "De todas as manifestações e ao mesmo tempo causas do renascimento que há alguns anos para cá se manifesta na nossa vida artística, a mais notável é sem dúvida o aparecimento e a acção do grupo de artistas denominado Grupo do Leão, que desde 1881 realizou sucessivamente oito exposições anuais, absolutamente desajudado de qualquer auxílio oficial, desenvolvendo uma actividade considerável, produzindo o aparecimento e a formação de uma forte corrente artística no país e despertando poderosamente a atenção e o interesse do público pelas cousas d'arte" (2/1).

E esta análise assume um significado social tanto mais profundo quanto se tiver em atenção que em 1883 o organismo oficial encarregado de fomentar o gosto artístico em Portugal confessava a sua incapacidade em quebrar a indiferença generalizada na sociedade portuguesa face às belas artes - "É necessário, senhores, evitarmos o estado de marasmo, o letargo em que fatalmente cai esta sociedade nos intervalos de uma a outra exposição. Para isso é de instante necessidade uma sala de exposição, um centro, onde diariamente se reúnem os artistas e amadores que verdadeiramente se interessam pela cultura e prosperidade das artes em Portugal" (2/2).

Em tal contexto, de onde estavam ausentes estruturas culturais capazes de percepção outra visão sobre a sociedade, que não em termos abstractos, a dinamização que durante os anos 60-70 a "Promotora" propiciara no meio artístico nacional só podia ser tomada nos anos 80 como uma atitude de perfeito anacronismo, face ao significado inovador que comportava a cultura pictural importada pelos bolzeiros, e tanto mais que a legalidade reconhecia o afasta-

mento entre a arte, a cultura e a sociedade (2/3), enquanto que a crítica despojava de ilusões o organismo artístico oficial - "A ferrujenta sociedade é já infecundável, e a assiduidade duns sujeitos dedicados, que ainda a vão cercando tenazmente, não ilude ninguém, porque todos os sabem incapazes de proliferação artística; ao passo que os novos e os fortes, os que viajam na valentia dos seus recursos inteiros, não me parecem mostrar senão justas tendências para a abandonarem" (2/4).

Em termos de historial, o exame comparativo dos catálogos da 12ª. Exposição anual da "Sociedade Promotora de Belas-Artes", realizada em 1880 e da "Exposição de Quadros Modernos", tal como os relatórios da primeira destas associações, referentes aos anos de 1891 e 1892, a par da leitura dos jornais do tempo - Diário de Notícias, Diário Ilustrado, Correio da Manhã ... - todos esses documentos traçam o panorama do meio artístico e social, e só nesse contexto será possível dimensionar a mudança produzida pelo "Grupo do Leão", ao nível da renovação da sensibilidade estética e do estatuto profissional e social do próprio pintor. (2/5)

Mas, tocado este aspecto, será necessário distinguir situações que se prendem com a especificidade de condições históricas, institucionais e artísticas precisas. Desaparecidos os grandes animadores da "Sociedade Promotora" - Sousa-Holstein e Anunciação -, ela perdera o fulgor romântico dos primeiros tempos da sua existência e o novo presidente Delfim Guedes, futuro Conde de Almeida, estava consciente da imperiosidade de reformar os hábitos artísticos e mentais da sociedade romântica. E, a esse nível, será necessário igualmente referenciar a preparação dessa mudança, nas tentativas paisagísticas de João Cristino da Silva, nos esforços naturalistas consumados por Tomaz da Anunciação na via do animalismo e nas suas propostas isoladas, de "ar-livrismo", a par das práticas românticas presentes no ensino académico.

Decisivos se tornavam, pois, esses condicionalismos, que aliavam à monotonia reinante nos meios artísticos oficiais, o entusiasmo da crítica e a esperança de ressurgimento artístico, depositado nos novos pintores, por parte do grupo dos artistas e escritores frequentadores do Leão - "A conjura tomou rapidamente fôlego; e, ao fim de mais algumas conversas sobre o caso, Silva Porto, António Ramalho e Váz resolveram definitivamente apresentar à cidade os seus trabalhos (...) o melhor, inquestionavelmente, seria

expõem quadros todos os artistas que regularmente frequentavam a mesa do Leão" (216) e assim "estavam ligados ao rijo propósito de realizar uma exposição reformista, completamente desligada de influências oficiais ou intervenções acadêmicas (217), vindo a consumir-se a Exposição de "quadros modernos", marcada pelos modernos processos de reprodução gráfica utilizados no catálogo, substituindo a morosa gravura em madeira, inovação introduzida por Alberto de Oliveira que "exuberante e feliz, agitava com ares sensacionais as primeiras revistas de França que traziam a novidade". (218). Tendo privilegiado do apoio de críticos ligados ao Grupo, a figura culminante da primeira (219), como das restantes exposições é Silva Porto, à volta do qual são mantidos os esquemas estéticos em que as exposições se fechavam: mesmo em 85, quando se dá certa abertura a alguns artistas fora da órbita estrita do agrupamento, a fidelidade a essa estética é evidente (220), sendo justificada por Monteiro Ramalho nos seguintes termos. "Compreende-se que no Grupo do Leão predominem os pintores de paisagem, — e perceber-se-ia até que n'este país, que em cada rugosidade do terreno, ao dobrar de cada monte, depara incomparáveis efeitos de natureza, surgisse um povo inteiro de paisagistas". (221)

Com tal fisionomia artística, o grupo assegurou as exposições anuais, até 1888, ano em que terminaram" imprevistamente os salões organizados pelo Grupo do Leão, que se dissolveu tão espontaneamente como se formara, — ao sabor da sorte" (222), não sem antes terem os seus membros considerado as vantagens da conversão do "Grupo" em associação legalizada — "Mas tendo o Grupo do Leão aumentado pouco a pouco em número e importância, e havendo-se por mais de uma vez debatido entre os seus membros a vantagem e a necessidade de se constituir em sociedade legal e alargar a área da sua acção, tendo-se mesmo convocado nos últimos anos reuniões especiais para se debater esse assunto (...) Por outro lado alguns dos membros do Grupo tinham sido nomeados para as escolas de desenho industrial, recentemente criadas e outros andavam um pouco afastados por trabalharem em grandes obras de decoração para o Estado e particulares" (223). — e assim surgia o "Grémio Artístico", que institucionalizava o "Grupo do Leão" (224).

E, embora a nova associação mantivesse a centralização na figura de Silva Porto — cuja dinamização se revelaria decisiva ao nível da orgânica e da qualidade das exposições (225) — e não obstante ainda os objectivos por ela propostos se destinarem a "promover especialmente a cultura das artes plásticas e, em geral, o gosto pelas belas-artes e a literatura portuguesa" (226), o processo de desagregação do mundo romântico (227) impedia a consecução dessas intenções e, à semelhança da vida do "Grupo do Leão", o "Grémio Artístico" tivera também curta duração (228), mas já sem o curto fulgor que pudera caracterizar as exposições do Grupo.

Marcado, pois, por vida perene, Monteiro Ramalho (229) responsabilizava "elementosperturbantes" pela desvirtualização dos princípios regedores do Grémio, e Ribeiro Artur (230) ia mesmo mais longe, ao atacar não só a orgânica das exposições, nas quais via "conveniências do favoritismo para com os amadores, discípulos a quem se cedem lugar e prémios", como "as circunstâncias especiais do nosso meio artístico têm auxiliado esta decadência".

Assim, tanto a crítica como o carácter dos salões de arte realizados em Portugal preconizavam uma sociedade em que o consumo artístico não compartilhava os hábitos do público, de pensamento e cultura pouco estruturados, e onde apenas a "novidade" justificara o anterior êxito relativo da actividade do "Grupo do Leão", a qual podemos inscrever na intenção sadia dos jovens artistas em aferir Portugal por diapasão idêntico ao que julgavam ser "moderno" na cultura francesa. Todavia, a sua atitude embatia com um quadro cultural extremamente permeável a todo o tipo de influências estrangeiras, condição que confusamente se identificava com a imperiosidade de acerto com os esquemas ideológicos e com os valores sociais actualizados além-fronteiras.

Logo na 4.<sup>a</sup> Exposição do Grémio Artístico, Ribeiro Artur (231) havia detectado a inferioridade na qualidade da exposição, esperando "que os rigores da crítica tivessem estimulado os nossos trabalhadores da arte", notando ainda a falta de incentivo da sociedade portuguesa — "o meio estiola os fracos, desnorteia os hesitantes, a boa direcção falta, e nisto, como em tudo o mais, o nosso viver apresenta-se num estado de fraqueza desanimador" —, ao mesmo tempo que responsabilizava a grande passividade na passagem de testemunho entre gerações sucessivas de "amadores e dis-

cíbulos, que são a doença de que há-de morrer o Grémio, o qual pouco a pouco se vai transformando em bazar de curiosidades"(232).

Ausência de estruturas culturais, a par de uma crítica incapaz de estimular o meio artístico nacional, tais as razões que terão propiciado a rotina vigorante nas exposições artísticas realizadas pela Promotora ou, depois, pelo Grémio Artístico, rotina quebrada de quando em vez pelo carácter um tanto boémio e desprendido da oficialidade, por parte de um agrupamento citadino, mas nem por isso menos importante, pelo contributo do colectivo dos seus componentes, na elaboração de uma expressão estética que haveria de, significativamente, perdurar na cena artística portuguesa.

Columbano, um dos componentes do agrupamento que maior significação haveria de comportar na visão da sua geração, pintou em 1885 "um quadro histórico da arte portuguesa, e de um enorme valor como documento, pois nele figuram todos os artistas de aquele célebre grupo artístico, reproduzidos do natural, com extraordinária semelhança e aspecto dos retratados, conforme o depoimento vivo de um desses figurantes"(233).

Para o significado emblemático da tela foi já chamada a atenção por José-Augusto França, quer pelo seu valor iconográfico, quer pela forma de apresentação dos retratados e, implicitamente, dos valores por si veiculados (234): "Eles, que estão a ser os 'naturalistas', não são vistos 'sur le motif', antes pelo contrário ...". A propostas de ar-livre que o mestre aconselhava aos seus discípulos e que simbolicamente estão colocados na sua proximidade — António Ramalho, João Vaz e Malhoa — cabia no condicionamento da sua própria mentalidade académica, respeitadora das ideias do "salonismo" que trouxera de Paris e cuja repercussão imediata se fazia sentir na "novidade" com que eram encarados no quadro mental e cultural nacional as exposições anuais do Grupo.

Ao retratar o "divino mestre", Columbano, o extraordinário retratista, o pintor das naturezas mortas, um daqueles que melhor perscrutou a psicologia do modelo, assinalando na tela com mão de mestre, os mais acentuados pormenores íntimos " (235), detectou-lhe a sinceridade, a serebidade e melancolia que se adivinham no olhar, absorto na contemplação. A disposição dos personagens é, porém, elucidativa e estratégica, no discurso do pintor:

Columbano "no seu auto-retrato, chegado há pouco de Paris, sobraçando uma bengala, chapéu alto da moda, barba à Degas"; Malhoa, esse pintor forte e belo, pujante no colorido, no desenho e na observação (...) tão bem ele soube vincar nas suas telas a alma, os costumes e a paisagem da nossa terra (...); Rafael, o grande e original caricaturista que todos admiramos, o pai adoptivo do famoso 'Zé Povinho' (...) Vulto menor do agrupamento, Moura Girão dedicou-se quasi exclusivamente à pintura de animais (...) num ambiente rústico de currais e capoeiras"; António Ramalho, pintor de retratos, de género e por vezes paisagista"; Junto a Malhoa, Manuel Henrique Pintor "restaurando mediocrementemente quadros antigos para ganhar a vida (...) são conhecidos os seus quadros, onde nas paisagens e nas figuras, se nota a acentuada influência do rusticismo".

Entre Malhoa e Silva Porto, João Vaz "o pintor, por excelência, do mar calmo português"; José Joaquim Cipriano Martins, a figura meio-romântica colocada junto a Columbano, individualizou-se com os seus retratos; "Bem disposto, caneca decerveja na mão, a face risonha (...) José Rodrigues Vieira, que também foi escultor e professor de desenho no Liceu de Leiria, pintou quadros que atestavam "faculdades de trabalho e de observação"; "João Christino da Silva, desenhador, pintor, gravador e escritor de arte" (236).

Silva Porto, o grande animador do grupo, ocupa simbolicamente o centro da tela, numa alusão muito clara ao seu posicionamento face à arte portuguesa. As suas ideias estéticas, subjacentes às exposições do Grupo, centralizadas num naturalismo alimentado por recursos naturais locais, eram dobrados na atitude dos seus discípulos, curvados perante o "tempero" sentimentalístico-idealista reunido aos ingredientes romântico-naturalistas que definiam o circuito mental e social nacional.

De qualquer modo, o balanço da actividade do "Grupo do Leão" não poderá divorciar-se dos condicionalismos específicos da evolução da arte em Portugal, e é preciso notar que, logo no 1.º Salão, o agrupamento foi acolhido pela crítica como representando "um progresso forte e luminosos da arte moderna", quando confrontado com "as velhas exposições, ronceiras e velhacas na mísera falsificação da pintura e na manifestação impune da pobre natureza" (237), e desde logo identificado com a vinda para Lisboa do "notável paisagista" Silva Porto (238), cujos "processos da escola mo-

derna" os discípulos acatam como "primazia de chefe" — "Onde o Sr. Ramalho, e também o Sr. Malhoa, e quasi todos os outros artistas se ressentem da influência irrecusável de Silva Porto, é na factura das telas — quando são tocadas com sinceridade e desassombro" (239).

A crítica que acamaradava com o grupo desempenhou um papel dinamizador, fundamental, no meio artístico nacional, pelo estímulo imprimido na divulgação das exposições do Grupo, o que constituía inovação notória no panorama social e artístico português, donde estava ausente um mercado de arte verdadeiramente estruturado (240).

No plano da docência, essas exposições facultavam a permeabilização dos novos princípios estéticos dentro da estagnação em que se debatia o ensino oficial, com o seu apego aos processos do romantismo, não obstante as tentativas de ruptura dessa situação já introduzidas por Anunciação, Lupi e Cristino, mas para as quais somente Silva Porto viria a encontrar possibilidades de imposição definitiva.

Ao procurar-se o sentido dum pensamento estético dentro das coordenadas definidas pelas exposições do "Grupo do Leão", Silva Porto surge como a personalidade que deve ser focada, não só devido à informação estética parisiense — como, e sobretudo por isso, pela imagem envolvente de nacionalismo nostálgico com que a crítica afeiçãoou a sua pintura, defeito de visão que haveria de condicionar a cristalização das propostas naturalistas, sem outras exigências que não a vaga constatação do ciclo repetitivo descrito pelas gerações que asseguraram a persistência anacrônica desses princípios estéticos até ao presente século.

Reflectindo sobre o significado do "Grupo do Leão" na sociedade portuguesa, Almada Negreiros (241) referia que "O Grupo do Leão tem já várias histórias mas a verdadeira é uma: foi não tanto a personalidade do pintor Silva Porto como a sua vida de Paris, a grande novidade que depois resultaria no 'Grupo do Leão'. Por então já a decadência era manifesta, — os portugueses traziam de Paris o que por cá já se havia apagado. E com justiça se pode dizer que a cabeça estética portuguesa esteve aqui no Grupo do Leão (...) Da arte dos componentes do Grupo do Leão direi apenas

que este, com o Grupo dos Vencidos da Vida, são ambos e simultaneamente o Cabo Bojador e o Cabo da Boa Esperança de toda a Arte moderna portuguesa".

As palavras de Almada constituem um informador na busca do sentido profundo da vida portuguesa face ao futuro. Ou o naturalismo como situação charneira da sociedade portuguesa, enquanto ponto de chegada e ponto de partida; encruzilhada de rotas entre duas gerações cuja actuação assinalava a persistência de hábitos afinal radicados no país rural, que é ainda o nosso.

E, perante a lucidez da crítica que já no final da vida do Grupo do Leão apontava a mediocridade das gerações herdeiras desse naturalismo de esquemas fechados, que sem grandes interrogações se fechavam repetitivamente sobre si próprias, é preciso articular tais acontecimentos com a real incapacidade dos nossos bolseiros em aderirem às propostas abertas pela evolução do naturalismo de Daubigny que, naturalmente, acabaria por conduzir à visão impressionista.

Creemos que esse é um problema fundamentalmente de ordem mental: à margem do circuito actualizado das vias críticas tradutoras da informação cultural internacional, a linguagem pictural naturalista achava pleno cabimento na debilidade das estruturas sócio-culturais do país e a própria situação sem saída descrita pelo Grémio Artístico mais não faz que sublinhar essa atitude de involução: ainda em 1901 a recordação viva do Grupo do Leão se fundia com o que restava da romântica Promotora assegurando através da Sociedade Nacional de Belas-Artes a expressão de uma linguagem anacrónica, em que o séc. XIX encontraria continuidade até meados deste outro, que é o nosso...

d) - A PERSISTÊNCIA DOS MODELOS NA EVOLUÇÃO DA PINTURA  
PORTUGUESA ATÉ 1940

Após a resenha traçada sobre a trajectória descrita em torno de Silva Porto, ficou-nos uma leitura apontando para a possibilidade de encadeamento entre o despontar de transformações de carácter social e a entrada em cena de princípios estéticos que, paulatinamente, e sem grandes convulsões artísticas de ordem estrutural, delineavam o panorama das Belas-Artes em Portugal; sobretudo pela correspondência que as descrições da natureza feitas pelo "Mestre" encontravam no quotidiano dessa sociedade.

Buscando o transporte desses princípios estéticos (trazidos de Paris) na evolução da pintura portuguesa, não podemos deixar de fazer referência ao comentário de Ramalho Ortigão sobre a situação artística nacional, a propósito da 1ª. Exposição do Grémio Artístico, declarando que "No século XIX os primeiros pintores portugueses, de educação portuguesa, são os do ciclo do paisagista Silva Porto, são os artistas do Grupo do Leão" depois dos "primeiros pintores nacionais da escola flamenco-lusitana da época de Grão Vasco" (242). Ou a pretensão do crítico em fazer cruzar dois momentos de "ressurgimento" dos valores patrióticos, e de propiciar o despertar do espírito nacionalista.

No mesmo ano, porém, e ainda por motivo do mesmo acontecimento, maior lucidez revelava outro crítico, opinando serem os nossos pintores "asilados, quando muito destros do ideal". Nessa mesma exposição via Fialho d'Almeida (243) "o resumo da arte portuguesa actual, sem documentos que a prendam ao passado, e sem maiores projecções estéticas que a prendam ao futuro (...) é uma chatinagem d'arte que não vale o dinheiro que custa, paisagens e pinturas que são cópias, e donde toda a espécie d'ideal é abolida".

Por essa ausência de uma consciência inovadora, o crítico responsabilizava o receituário de atelier, passado de mestres a discípulos, sem qualquer esforço de criatividade: "Nenhum esforço para pintar o que outros não viram ainda, e para fazer pintura fora das receitas d'atelier. Discípulos, discípulos e discípulos! Tal foi, nas suas grandes linhas, a Exposição do Grémio Artístico d'este ano".

Outra visão tinha da vida artística portuguesa Monteiro Ramalho, quando, três anos depois, invocava os ensinamentos académicos de Silva Porto, a "honestidade profissional" e a "probidade inteira do seu carácter", como incentivos para o movimento de "uma verdadeira renascença artística" (244), renascença que Zacharias d'Aça Saldava, em 1896, pelo talento manifestado "aqui e acolá", como "provas de que os nossos artistas sabem pintar" e que se traduzia, afinal, através de "um quadro histórico, retratos, paisagens, flores e animais" (245).

Marques de Oliveira (1853-1927), paisagista por excelência desta primeira geração naturalista, depois de Silva Porto, cultivando um género também praticado por Artur Loureiro, Sousa Pinto e João Vaz, a par de António Ramalho, definido sobretudo pelo retrato, de Malhoa, de Ernesto Condeixa e José de Brito, estes dois últimos pintores menores e de assuntos históricos, e de Josefa Greno, pintora de flores eis, assim, os mais assíduos expositores dos Salões do "Grémio Artístico", a que concorriam também, e para além de Columbano, a partir de 1896, outros pintores mais novos: Luciano Freire, Veloso Salgado, Carlos Reis, Roque Gameiro, continuariam a reproduzir as suas ideias estéticas no interior dos Salões que, a partir de 1901, davam continuidade aos do Grémio, na Sociedade Nacional de Belas-Artes.

Importará, pois, ver o modo como essa linguagem naturalista encontrou desenvolvimento nos vários momentos da evolução pictural portuguesa, nomeadamente através de um ponto alto, conquistado por Malhoa, mas também por outras expressões menores, onde a subsistência desses princípios estéticos se fez sentir.

Com Marques de Oliveira a prática da paisagem ultrapassava ao nível da técnica, a atinência aos processos de Barbizon, encontrando-se alguns dos seus apontamentos paisagísticos no limiar dos esquemas mais abertos, propostos por Boudin e por Manet, revelando assim o pintor um gosto mais actualizado e uma sensibilidade imediata, perante o motivo, mais apurada, muito embora tivesse continuado o formulário de Barbizon, sobretudo na presença de Corot registada ao nível da estrutura e nas obras acabadas, em parte por certo absorvido pela consciência do atelier que deveria manter na sua prática como docente. O que, todavia, não, obstou à sua consideração como um dos mais notáveis pintores de paisagem pertencentes à primeira geração naturalista.

Para a sua facilidade de execução e para o rigor da sua observação chamou a atenção Monteiro Ramalho, logo em 84, referindo que "veio mostrar como pinta com a mesma facilidade pujante estudos de figura e de paisagem (...) Nenhum dos seus variados quadrinhos, retratos, costumes, interiores, paisagens, marinhas, é banal na sua factura, e em todos também é patente o esforçado escrupulo de observação e d'estylo" (246).

Na sua maneira viu Monteiro Ramalho, na mesma ocasião, ser "sincera, expedita e franca no toque feliz que não hesita, esfregado por uma decidida mão (...) O desenho, com as múltiplas e fundamentais exigências de correcção, acata-o, convicto, porque o conhece profundamente". E, apesar de detectar no pintor, às vezes uma certa frieza, achava "a sua bela pintura serena e exacta", qualidades que reunidas aos "miudos efeitos de luz rigorosamente observados e executados" e à "justeza da cor", justificavam a opinião do crítico acerca de Marques de Oliveira: "uma forte individualidade, com que o actual remoçamento da arte portuguesa pode contar" (247).

Ao confrontar as atitudes de Silva Porto e de Marques de Oliveira na interpretação da paisagem, Ribeiro Artur apelava para o aspecto fantasista do segundo, oposta à "simplicidade rústica" do primeiro: "Marques de Oliveira ama o vago, o nebuloso onde o espírito pode perder-se numa atmosfera de ilusões, criar e ampliar na incerteza do real" (248). Daí que o crítico visse nas suas paisagens,

"de um desenho primoroso", "deliciosos poemas da natureza", atmosferas "cheias de luz e transparência" (249), pelo que o classificava de "pintor de raras qualidades, não satisfeito nunca, que devaneia mais do que pinta, na aspiração de um ideal transcendente, inatingível" (250).

Com Artur Loureiro (1853-1932) a paisagem denota a influência estética francesa, sobretudo ao nível da técnica, mas a concessão primordial ao sentimentalismo, conferida pelo pintor na sua atitude perante a natureza, remeteu a sua produção paisagística para um plano secundário, a par da preocupação pelo pormenor, o que não raro acabou por comprometer a imagem global obtida.

Nas paisagens de Sousa Pinto (1856-1939), como caso exógeno da pintura portuguesa, transparece a articulação possível entre a prática paisagística nacional, permeável à influência dos princípios estéticos importados de França, e as condições artísticas privilegiadas que conheceu no meio artístico parisiense. As qualidades emotivas da sua pintura e a grande facilidade de execução do artista já foram notadas por Monteiro Ramalho, que nos seus quadros viu "uma simplicidade toda artificiosa e procurada", bem como "um precioso acabamento do desenho" (251).

Em termos de apreensão da natureza, a evolução pictural do pintor processou-se desde a pintura de género rústico-sentimental, influenciada por reminiscências francesas de efeitos impressionistas secundários, na esteira de um Besnard ou um Bastien-Lepage, até à abertura da sua sensibilidade, no contacto com a paisagem portuguesa, sobretudo do Norte, que mais o cativou.

Em 89 (252), ao analisar a representação de Sousa Pinto no 8.º Salão do "Grupo do Leão", o mesmo crítico acusava-o de recorrer "aos substerfúgios excêntricos" na escolha do assunto, mas em contrapartida detectava-lhe uma preocupação de correcção rigorosa no detalhe — "todos os amortecidos accidentes da tela, minudenciados e desenhados com uma correcção meticolosa" —, embora notasse igualmente serem "friamente tocados", paralelamente à "largueza briosa d'execução" e "fragrância de carácter".

No seu quadro "À espera dos barcos" (253) viu Ribeiro Artur "As figuras rústicas admiravelmente tratadas (...) surpreendentes de verdade e de interesse" e "os detalhes" denunciando "uma extraordinária intuição do verdadeiro pitoresco" (254). Para a "rigorosa solidéz" das suas paisagens, para o "sentido da luz" e para o seu temperamento de colorista chamou a atenção José de Figueiredo, que

igualmente evidenciou o "ecletismo dos seus processos" e a infiltração de ressaibos impressionistas na sua "visão justa e enternecidamente idealizada de trechos da vida ou aspectos da natureza", salientando o crítico que "Souza Pinto não ignora que Manet, Degas e Monet não seriam possíveis sem os homens de Barbizon" (255).

João Vaz (1858-1931), em ligação estreita com o "Grupo do Leão" desde a 1ª. Exposição, acompanhando também as exposições do Grémio e da S.N.B.A., colheu de início os seus motivos em paisagens de "arvoredos que se encabritam nas margens de um riacho (...) onde o outono põe doentias manchas amareladas", paralelamente com "praias areentas que se alargam em silêncio ao encontro do mar verde e azul, e a mansidão das planuras onduladas do vasto rio (...) arejados assuntos apanhados na plenitude da luz" (256), definindo assim nas suas marinhas inspiradas em vistas do Sado e do Tejo um gosto individualizado mas em que a crítica apontava por vezes incorrecções (que em parte fundamentavam o plano secundário para que era remetido o vulto do pintor), notórias sobretudo nas "figuras aleijadas e trôpegas" (257). Efectivamente, a paisagem marítima foi o género principal praticado por João Vaz, definidas por Ribeiro Artur como "deliciosas marinhas, tranquilas, risonhas, aspectos fluviais queridos do artista, pedaços de areal em que as águas se espreguiçam" (258), como "companheiras da infância do artista (...) confidentes dos primeiros sonhos juvenis" (259), e nas quais um outro crítico vira a monotonia como causadora do cansaço do público: "as suas marinhas do Sado começam a fatigar o público porque, enfim apesar de todas as belezas do Sado as marinhas do dito é que não podem já com belezas e principiam a tornar-se monótonas, ao mesmo tempo que a tinta vai faltando num grande desconsolo de fadiga e aborrecimento por só pintar as tais belezas" (260).

Um outro momento menor do naturalismo em Portugal foi assinalado por António Ramalho (1858-1916) que, embora ligado fundamentalmente ao retrato, se ressentia "da influência irrecusável de Silva Porto (...) na factura das telas", apesar de elas terem "a sua impressão pessoal, a nota do seu sentimento, que o leva, por exemplo, a escolher motivos mais alegres, e mais luminosos, do que os assuntos predilectos de Silva Porto" (261). Como características maiores da sua pintura, menos ligada à paisagem do que à figura, Monteiro Ramalho notava-lhe a "observação lúcida das coisas", a "firmeza de desenho", e do quadro "Nesga de Paris", dizia o mesmo crítico ser "uma obra de mais amplo fôlego, d'uma execução vigorosa" (262).

O sentido da cor, o traço vigoroso e o tratamento das carnações, sobretudo as femininas, eram qualidades também salientadas pelo mesmo crítico relativamente aos retratos pintados por Ramalho e apresentados no 6.º e no 8.º. Salão do Grupo (263).

Para o rigor do desenho, sentido das proporções, "delicadeza da composição", "transparência das tintas" e "probidade dos processos", apelou Júlio Dantas, que na sua obra viu reflectirem-se o próprio temperamento e o carácter do pintor: "A obra de António Ramalhã é, como ele próprio, tranquila, exacta, sóbria, paciente, sem uma irregularidade, sem uma precipitação, sem um movimento brusco - e, como ele também, estruturalmente forte e fundamentalmente honesta" (264).

Malhoa (1855-1933) representou uma outra vertente: o estudo da sua pintura revela-se à partida aliciante pela projecção que a sua obra assumiu na evolução da pintura portuguesa, prolongando-se para além do 1.º quartel do séc. XX, o que por outro lado permite refazer as condições de um gosto vinculado ao naturalismo definido na sua longínqua filiação barbizonesca, mas que por este pintor ecoava através de outro tipo de caracterizações. Pela coerência da sua visão na interpretação do pitoresco dos costumes, a interpretação do quotidiano narrou (em acontecimentos de cuja realidade era grandemente conhecedor) assumiu uma atitude carismática, baseada não na descrição da natureza, nem na do relacionamento entre o homem e a paisagem, mas na ligação com esquemas rurais que introduziu como componente das cenas onde a saudade idílica do campo preenchia a vivência citadina.

A articulação entre o formulário naturalista, o gosto nacional-sentimentalista, proveniente das cenas de género românticas, e a inspiração temática colhida num quotidiano pitoresco (pelo qual passava não só os acontecimentos ligados com a exploração campesina, mas também os momentos de convívio e de festa) (265) constituem elementos pelos quais Malhoa traçou o percurso da sua visão pictural, traduzindo na sua abordagem grande consciência narrativa do social.

Em termos de técnica, a grande sensibilidade à luz solar, recebida directamente, foi traduzida em cenas mergulhadas em grande soalheira, embora sem uma consciência da luminosidade atmosférica tão aprofundada como em Silva Porto.

Grande sentido de observação e toque vigoroso encontrou Monteiro Ramalho logo na 1ª. Exposição do "Grupo do Leão", ao analisar os quadros "Pátio dos Gatos" e "Inundação da Ribeira de Santarém" (266).

Todavia, a sua paisagem assumiria outro significado, uma vez convertida em cenário por onde perpassava essa grande variedade de apontamentos do quotidiano rural, identificados com o seu "temperamento meridional" que "compreende como ninguém" um dia cheio de sol, um céu de azul imaculado, um crepúsculo ardente", e apresentados em "cores vivas, cantantes, e os seus trabalhos são, como ele, alegres e cheios de calor" (267).

Dele disse Ramalho Ortigão: "A obra paisagística de Malhoa (...) forma no seu conjunto um fiel traslado da nossa vida rural (...) desfilam nos quadros deste pintor quasi todas as fases da vida dos campos e das casas rústicas do coração de Portugal" (268).

A leitura da paisagem converte-se em Malhoa em ilustração do acontecimento trivial, como documento duma vivência rural narrada nos seus aspectos sentimentalista e mental. E será por essa situação emblemática que é possível estabelecer articulação de posições entre Silva Porto e Malhoa, pela via dos elementos que possibilitavam o "retour" à terra, consumado n' "A Cidade e as Serras" e que viriam a assumir importância sociológica fundamental já no nosso século, pela apropriação ideológica que subsistiria mesmo após a morte de Malhoa, ocorrida quarenta anos após a de Silva Porto.

Como grande conhecedor da realidade portuguesa, a sua evolução pictural fez-se, não no sentido de um paisagista atento à sensibilidade pura da natureza e consciente da luminosidade atmosférica como o foi Silva Porto, mas antes pelo deslizar para uma experiência real de espaços interiores, contidos, interpretados através de um profundo conhecimento da patologia social portuguesa, tanto dos hábitos como dos vícios dessa sociedade, ilustrados pel' "O Fado" e pel' "Os Bêbados", mas cuja caractereologia perpassava também pelo vasto desfile de crenças e costumes representados.

Ao analisar a sua produção Sousa Pinto defendeu que "A alegoria do sol, o povo, e Malhoa entenderam-se bem. Há na sua obra copiosa outras facetas e aspectos. O que a individualiza melhor, e a eternizará, é o fulgor que o sol lhe deu, o seu espontâneo sentido popular, as profundas raízes que a vinculam à terra e à grei" (269).

Na definição dos valores naturalistas veiculados pela primeira geração, menção ainda para Condeixa (1858-1933), sobretudo pintor de figura, mas também praticante da pintura de paisagem e de costumes, cuja trajectória, embora modesta, ilustrou outras situações de menor fôlego no discurso da pintura naturalista em Portugal. Ao criticar a sua participação no 6.º Salão do "Grupo do Leão", Monteiro Ramalho individualizara-o pela "tenacidade consciente na construção demorada d'um desses toques rasgados, que logo avultam como traços palpitantes de vida" (270). Ribeiro Artur chamou a atenção para a irregularidade da sua produção, apesar da mestria do desenho, acusando as suas paisagens de "uma inferioridade lastimável, as quais comprometeriam a capacidade e o critério de Condeixa, se ele ao mesmo tempo não pintasse obras d'um estimável e consistente valor, enquanto que noutras, a natureza surge-nos melancolicamente luctuosa, e os livres ares negrejam, como se os envolvesse dum princípio de noite". Ainda ao nível da técnica, o mesmo crítico apontava-lhe "um colorido mole e uma pincelada tão uniforme que dela resulta no seu trabalho semelhança entre um tecido e uma pedra" (271).

Todavia, Condeixa, como José de Brito (1855-1946) realizaram-se fundamentalmente como pintores de história (tema fora do âmbito da pintura da natureza e adequado a outro tipo de entendimento de situações), para além da faceta do retrato igualmente comum a ambos. Referência, porém, para o envolvimento sentimentalista das cenas de género pintadas por Brito, executadas com certo rigor de factura técnica e consciência da luz, e cenas extremamente marcadas pelas imagens do Minho, gravadas na memória da sua infância (272).

Com Josefa Greno (1850-1902) os esquemas propostos pelo naturalismo barbizoniano foram transportados para a pintura de flores e frutos, naturezas-mortas que, apesar de representarem momentos menores na prática do "métier", sobressaíam em qualidade, comparativamente com registos semelhantes efectuados por Ferreira Chaves e Prieto, pintores de transição entre os esquemas românticos e os naturalistas.

A maneira "larga e segura", o manejo seguro da cor, composição agradável, execução vigorosa, foram características que Monteiro Ramalho apontou à pintora. Referindo-se às suas obras apresentadas no 8.º Salão do "Grupo do Leão", delas disse o mesmo crítico: "A Sr.ª D. Josefa Greno amontoa e traduz habilmente nas suas telas, duma franca factura, em que se desgarra apenas algum toque desengaçadô

e pesado, exagerando a intensidade do claro-escuro". Acusava, todavia, as suas paisagens de falta de valorização dos tons, "que se confundem a eito, no sujo empastamento das tintas", juntamente com falta de coerência na estrutura — "os planos simplificam-se, pegam-se monotonamente, comprometidos pela escassez de perspectiva aérea" (273).

Ora, face a essas situações de menor fôlego da visão naturalista, um outro crítico responsabilizava, logo no ano imediato ao da morte de Silva Porto, a "brandura dos nossos costumes", paralelamente com a ausência de uma adequada educação artística: "Os quadros de género não se fazem com a mesma facilidade com que se pinta uma paisagem, e para resistirem à crítica têm exigências de estudo, observação, correcção e composição, que demandam uma educação artística muito completa, além da vocação e talento do compositor" (274).

Também Ribeiro Artur, no início do nosso século, afirmava ser a pintura de género a mais aliciante para o gosto da época: "a pintura que mais atrai os olhos, pois é a melhor compreendida", já que "a figura aí faz passar para o segundo plano toda a natureza morta e toda a paisagem (...) Espirituosa, mas ligeira, porque não exige as altas concepções históricas e poéticas da grande pintura, todo o assunto animado lhe serve, uns singelos amores de capoeira, quaisquer cenas da vida familiar recolhida entre rústicos (...)" (275).

Nesta proposta da visão naturalista achava pleno cabimento Moura Gyrão (1840-1916), pintor de cenas rústicas incorporando a pintura de animais, sobretudo galináceos, como representante do pendor humorístico-sentimental proveniente da reconversão do vocabulário naturalista. A simpatia com que eram encarados pela crítica os assuntos que desenvolvia, mantinha-se em 1898 e 1901 e Ribeiro Artur chamou-lhe "o nosso Eugène Lambert", que ninguém igualava "na interpretação dos seus animais favoritos" (276).

Um outro lugar também secundário no panorama da pintura portuguesa naturalista foi ocupado por Manuel Henrique Pinto (1853-1912), em cuja maneira Ribeiro Artur detectou zonas de influência de Malhoa: "Henrique Pinto expõe um feliz episódio rústico — "As melancias" — pintado um tanto à maneira de Malhoa (...) As figuras

têm expressão e graça. É um alegre e pitoresco quadro". E, mais nos estudos que nos quadros acabados o mesmo crítico encontrava qualidades de execução - "Alguém lhe negou já qualidades de paisagista, mas tenho visto d'ele estudos de paisagem que, ainda melhor que os seus quadros acabados me provam que ele possui bem d'essas qualidades" (277).

Pousão (1859-1884) representou um caso isolado no quadro da pintura portuguesa de oitocentos; a sua visão da paisagem, bem como a sua expressão técnica, encontrou-se numa zona de indefinição, entre os esquemas naturalistas barbizonescos, de que se afastou progressivamente, e as propostas técnicas do impressionismo (mas sem a expressão de uma verdadeira consciência estética desta última situação), articuladas com a sensibilização aos valores luminosos da luz mediterrânica suscitados aquando da estadia em Itália. De notar que no início da sua carreira, e ainda em Portugal, a permeabilização às propostas naturalistas ficou registada mais pela zona de influência de Marques de Oliveira do que de Silva Porto, por via da informação recebida através das obras remetidas por aqueles dois pintores, enquanto pensionistas.

Focados os principais paisagistas desta primeira geração, resta-nos uma breve explicação das razões de não inserção de Columbano Bordalo Pinheiro e seu irmão Rafael os quais, juntamente com Malhoa, definem casos de significado especial na expressão artística do final do século passado, conforme chamou já a atenção José-Augusto França.

Com Columbano (1857-1929) a definição do naturalismo passa por outras propostas formais, embora no domínio estético a sua pintura tenha incorporado um naturalismo de tintas escurecidas e de imagem angustiada, tanto no domínio das naturezas-mortas como nas cenas de interiores, consubstancializadas em retratos que o individualizaram devido à marcação das características psicológicas que imprimiu na visão dos retratados.

Ainda praticante de algumas cenas de género, cenografias e painéis, Columbano não foi, porém, um pintor paisagista, como o não foi, também, seu irmão Rafael, com quem o naturalismo se converte em retrato cómico-irónico de uma sociedade que definiu através de caricaturas e desenhos, facetas que, todavia, excedem o âmbito do presente trabalho.

D. Carlos de Bragança (1863-1908) marcou presença na utilização do estilo naturalista sobretudo no tratamento de assuntos marinhos, embora também tivesse praticado a paisagem, primeiro através do processo de aguarela e depois do pastel, em que se especializou. Nas paisagens das lezírias do Tejo expostas na 2ª. Exposição do Grémio viu Ribeiro Artur revelarem "além do conhecimento do mister, uma compreensão perfeita do local" a par da "factura rasgada, atrevida e origina" (278), enquanto que quatro anos depois, na representação régia enviada à 6ª. Exposição do Grémio, viria a encontrar um trabalho <sup>de</sup> diletante, qualitativamente "muito menos sincero e muito menos sentido", mas que, apesar de "grandes incorrecções no desenho dos animais" acabava por ser "superior a quase todas as obras que naquela sala o acompanham" (279).

Outro processo de aplicação material conheceram os esquemas naturalistas por Roque Gameiro (1864-1935) nas suas aguarelas. Ainda em articulação com o sistema romântico-naturalista, pela propensão para um certo pendor sentimental (de gosto tão identificado com a situação estética nacional), as suas marinhas e cenas populares revelam, todavia, grande sensibilidade, consciência do pitoresco e facilidade de execução, a par de outros elementos de qualidade que a crítica lhe apontava logo em 1892: "desenho, boa escolha do assunto, frescura e colorido" (280).

Veloso Salgado (1864-1945), já pertencente à segunda geração naturalista, revelou-se fundamentalmente um pintor de figura, transmissor dos esquemas académicos franceses, no quadro variado dos assuntos que tratou - mitológicos, fantasistas, retratos, etc..

No tratamento de algumas das suas paisagens, marcadas por certa fragilidade de execução plástica, Ribeiro Artur salientou as suas aptidões artísticas, patentes sobretudo no vigor da pincelada e na sobriedade da expressão, frescura e originalidade. Aos "Efeitos da Tarde" e "Noir et Rose" atribuiu o mesmo crítico "caprichosas impressões do artista, traduzidas fantasticamente, pintalgadas de talento, valiosas quand mêmé" (281).

Com Ezequiel Pereira (1869-1943) o naturalismo paisagístico definiu-se em termos de continuidade programática dos esquemas barbizonescos importados por Silva Porto, seu mestre, concebidos sem novidade, mas qualitativamente de grande inferioridade na execução técnica.

Carlos Reis (1863-1940), também discípulo de Silva Porto, representou o vulto mais marcante da segunda geração; pintor de cenas de costumes portugueses e paisagista de um convencionalismo cenográfico com grande responsabilidade pelo transporte dos princípios naturalistas ao nível da sua actividade na docência, como Professor de Paisagem da Academia de Belas-Artes de Lisboa.

As suas imagens paisagísticas, algo cenográficas devido à incorporação de enquadramentos e tonalidades de colorido de reminiscências românticas, herdadas de cenas de género do romantismo, foram articuladas com uma execução do métier reveladora de grande submissão aos modelos de Barbizon, transmitindo assim da parte do pintor uma grande aproximação da via seguida por Silva Porto, na descrição da paisagem sem qualquer novidade, embora com menor poder representativo.

Por ocasião da 6ª. Exposição do Grémio "Artístico" acrítica apontava-lhe exactamente essa propensão para o decorativismo artificioso, presente nos excessos do colorido e nos acabamentos dos detalhes - "Carlos Reis tenta deslumbrar pelas vibrações fulgentes do colorido" - situação agravada pelo "instinto espectacular", pelo "ruidoso ou decorativo e a tendência de brilhar por meio de esforços violentos "traduzidos em efeitos determinados por golpes cortantes de luz e na disposição estudada dos planos, o que contribuía para desviar a sua produção do caminho das obras de arte para a pintura de bric-a-brac".

Contudo, essa mesma crítica que lhe apontava a falta de sinceridade face ao assunto reconhecia o mérito do pintor, quando inserido no quadro da arte portuguesa - "na monotonia geral da exposição do Grémio, os seus trabalhos picam-nos, excitam-nos a analisá-lo, devemos pois agradecer-lhe a porção de vida que veio trazer a um corpo anémico" (282).

E, nesse enquadramento artístico, será necessário focar duas situações da paisagem representadas por dois pintores naturalistas secundários e que veiculavam uma prática pictural incidente sobre o regionalismo: Cândido Cunha (1866-1926) - pintor nortenho secundário cujo naturalismopaisagístico foi inspirado na região de Barcelos e traduzido em composições escurecidas - e João Rodrigues Vieira (1856-1898) - cujo naturalismo documentou grande aproximação ao romantismo, em cenas inspiradas na região da sua naturalidade, Leiria.

Luciano Freire (1864-1935) cultivou a paisagem com certo rigor de observação, consciência e probidade, o que motivou a sua consideração pela crítica do seu tempo, embora a qualidade da sua produção tivesse reflectido inferioridade evidente: "Menos acabados são os quadros de Luciano Freire, e, não obstante, resistem perfeitamente à crítica pelo grande tom de verdade que possuem (...) este artista (...) tem afirmado, nas últimas exposições, notável tendência para (...) a pintura de animais, essa especialidade tão difícil de que raros pintores triunfam" (283).

Os esquemas propostos pelo naturalismo importado de Barbizon tiveram, porém, outro tipo de repercussões nas paisagens de António Carneiro (1872-1930) veiculadoras de valores subjectivos e de rara sensibilidade, articulados com uma vivência de sonho e misticismo que corporizavam a visão simbolista do pintor. A sua sensibilidade, de uma peculiaridade extrema, concretizou-a sobretudo no trato da figura humana, independentemente de a matéria utilizada ser o óleo, a sanguínea ou o carvão ou ainda a aguarela, à qual o pintor alargou a sua actividade, sobretudo no domínio da paisagem, e que imprimiu raras qualidades de fluidez e transparência, às quais não foi por certo alheio o mestrado de Marques de Oliveira, através da interiorização do naturalismo por via solar.

Mas, o prolongamento do naturalismo paisagístico trazido para Portugal pelos bolseiros dar-se-ia para além da morte de Carlos Reis, através dos discípulos que formou, e dos quais convém salientar António Saúde (1875-1958) e Falcão Trigoso (1879-1956),

As paisagens de António Saúde transmitem uma sensibilidade muito pessoal aos reflexos aquáticos e às variedades das tonalidades dos arvoredos que incorporam as suas paisagens de massas arborizadas, tendo mostrado particular interesse no ajustamento correcto das gamas dos verdes, o que conduziu o pintor à obtenção de alguns efeitos pontuais de lembranças impressionistas, característica de resto acentuada esteticamente pelo emprego da espátula na ~~utilização~~ utilização da matéria cromática.

Falcão Trigoso revelou-se particularmente sensível à luminosidade e aos efeitos do cromatismo, nas paisagens inspiradas no Algarve e trzduforas de uma visão da natureza cujo optimismo encontra corporeidade no esplendor das tintas vivas sob o efeito da luz solar. E, mesmo quando a técnica do pintor demonstrou maior firmeza na sua capacidade de execução, a sua concepção de uma natureza alegre e cantante manteve-se praticamente inalterável.

Alves Cardoso (1883-1930) traduziu na sua interpretação do naturalismo inspiração em Silva Porto, pela grande solidez imprimida ao desenho nas massas de terra que incorporam as suas paisagens. Na abordagem da vida rural revelou, porém, uma grande consciência da situação do pitoresco como componente das cenas rústicas. No aspecto técnico, a sua pintura transmite alguns efeitos de dissolução das formas sob a luz solar, o que não deixa de reportar o observador a lembranças da técnica impressionista.

Respeitando os limites de ordem cronológica, não podemos, contudo, deixar de referenciar outros momentos que asseguraram o prolongamento dessa visualidade naturalista, traduzida em princípios estéticos que subsistiam também culturalmente no interior da sociedade portuguesa, como situação mental emblemática.

Não foi, por certo, por mero acidente que o primeiro destes últimos sucederia a Silva Porto na regência da Cadeira que deixava vaga na carreira da Docência, ou que era assinalado como um pintor estruturalmente português, na persistência de toda uma tipologia que garantia os esquemas de Barbizon, propostas por Silva Porto, mas sem a exuberância da pintura deste último ou a qualidade estética de Columbano.

Carlos Reis representava o "investimento" da oficialidade nos valores propagados pela segunda geração naturalista, numa actividade cuja prática se prolongaria sem pontos altos até meados do nosso século, impondo um tipo de academismo nacional veiculado depois pela S.N.B.A. e que repercutia esquemas mentais e gostos idênticos aos vigorantes em meados do século anterior, significando a manutenção das estruturas artísticas, estrategicamente vivas num tempo que se pretendia gerador de relações sociais que não pusessem em causa valores ideológicos próprios de um passado que agora se queria recente - por isso a cronologia novecentista equacionava deste modo os valores epigonais de Oitocentos, numa passagem de século que se procurava ignorar na renúncia oficial à aderência europeia e na sobrevivência dos esquemas naturalistas: António Saúde, Falcão Trigoso, Ayres, Alves Cardoso, Conceição Silva ... Alda Machado Santos, Eduarda Lapa, João Reis ... gerações que se sucedem e recebem medalhas de honra na S.N.B.A., os últimos nomes ainda em 1940 e 1950, premiando a sua opção estética naturalista,

em que o "belo" e a "sinceridade portuguesa" desfilavam a par, e eram recuperados no nacionalismo naturalista, cavalo de batalha contra estéticas modernistas opostamente baptizadas de "insinceridade" e de "desnacionalismo". Garantiam essa "coesão espiritual", de choque anti-modernista, o "Grupo Ar Livre" até 1927, secundado em 45 (após a morte de Carlos Reis, ocorrida em 1940) pelo "Grupo dos Artistas Portugueses" em 46, grupos que renovavam a necessidade de "fidelidade", "exactidão", que se relacionavam com a "sinceridade tão reinvincada no contacto com a natureza.

Dessa situação de anacronismo cultural e artístico dava conta Luís Chaves, em 1914: "A meio deste mês, e com toda a precisão cronológica, abriu festivamente à curiosíssima cidadina, no palácio espartano da Sociedade Nacional de Belas-Artes a décima primeira exposição anual"; Confessando a sua incapacidade perante as estruturas, responsabilizava a impreparação cultural do público e dos organismos artísticos - "(...) muito de acre teria a dizer do valor das obras que encheram de armazém as salas da exposição (...) O público tem o culto rudimentar da arte que traz cor e forma evocadoras, e nada mais pode querer, abstémio como está da grande comoção visual do expressivo artístico. É à Sociedade Nacional que compete esclarecê-lo, o que todavia não realizará sem uma selecção rigorosa" (284).

Nestas circunstâncias, importará referir o papel de uma crítica da arte concisa e objectiva face à polémica naturalista: as suas referências mais prementes incidiam sobre os pintores de Barbizon, com algumas breves pontuações relativamente a Courbet; e, essa situação é tanto mais anacrónica quanto se considerar as esperanças nacionais depositadas nos bolseiros que, em Paris, tentaram acertar o passo com o que, internamente, se julgava ser a vanguarda europeia, com o alheamento das experiências impressionistas, avançadas no tempo e que questionavam profundamente os limites da atinência às tentativas de reprodução da realidade visível.

A falta de cultura de que se dava conta Ramalho Ortigão - "...os nossos homens mais eminentes nas ciências e nas letras têm na crítica de arte uma incompetência ~~impura~~ que compunge" (285) - abrangia não só o ensino oficial, mas também os críticos de arte e revistas da especialidade, em geral, gerando uma situação que não se distanciaria notoriamente do modo ordeiro como os expositores da

S.N.B.A. haveriam de reivindicar para as suas exposições na centúria seguinte: atente-se, por exemplo, na luta acérrima dirigida por Arnaldo Ressano Garcia contra qualquer tentativa de abertura da bafienta sociedade a práticas modernistas; ou da reclamação de Almada, declarando a impossibilidade de viver num País onde a ausência de informação estética e crítica consolidava a apologia do século XIX.

Em Oitocentos, como em Novecentos, as razões invocadas para justificar o quadro cultural e sociológico português estavam muito próximas entre si, apesar de, pelo meio, se registarem gerações intervaladas por algumas décadas. Não é o teor estético do naturalismo, polarizado por dois vultos da pintura portuguesa — Silva Porto e Malhoa — que está em causa.

A persistência dos valores naturalistas na nossa centúria referencia a amostragem possível dos nossos próprios valores culturais e éticos, numa continuidade ideológica e cultural perfeitamente transcrita na obra daqueles dois pintores: vejamos o conteúdo imagético num e noutro — não será a mensagem codificada num discurso pictural em que os signos referenciam a mesma tipologia, embora envergando vestes diversas? Ou, doutra forma, não teria sido a herança ruralizante, memorizada nos ritos e nos mitos do burguês, por si mesma incapaz de se assumir como tal face ao devir da História? Só assim poderemos entender a carismática aceitação nacional dos valores naturalistas na construção de um horizonte sociológico delimitado não pela cronologia do tempo, mas pela definição de um gosto e de uma cultura sedimentados sobre a cronologia da História.

O caso controverso de Malhoa, e o seu "portuguesismo", deve ser encarado sob duas perspectivas distintas: de um lado, a valorização estética que o pintor procurou imprimir aos tipos e motivos da sua terra — cujo amor se apresenta como uma revelação confessa e inconfundível —, registando uma cenografia de rusticidade do quotidiano, sem a melancolia de Columbano e a responsabilidade didáctica e formativa assumida por Carlos Reis; do outro lado, a homenagem nacional de que foi alvo, a eleição que dele fez a crítica e o público de um gosto burguês perfeitamente identificado com um modo de vida citadino e não plenamente assumido, com ressaibos e ligações profundas com o ruralismo e a província, comprometido com o sentimentalismo popular e fácil, circunstancialismo de que não obstante essa mesma burguesia não tem consciência, nem

revela sinais da sua assumpção como classe ou grupo social. É neste contexto que tem cabimento a integração do "sentimentalismo nacionalista", em que se teimava formar outras gerações, discípulas do Mestre, e que garantissem o prolongamento desse tipo de consumo artístico. Só assim, de resto, se pode entender a conotação estabelecida entre uma mensagem acordada com o esquema formal naturalista vindo de meados de Oitocentos, veiculada por Malhoa, e a carga ideológica que lhe foi imprimida mais tarde pela imobilidade social; ou, por outras palavras, o retrato de uma sociedade que, através do idílico e da ignorância, a si própria se procurava promover, em receitas passadas e vivências culturais, contemporâneas e diversas, com que se pretendia justificar o consumo artístico de uma produção simbolicamente tradutora dos seus sentimentos e atitudes de ambiguidade, entre o saudosismo do campo e o formulário citadino, a cuja habituação e prática de vida não eram alheias as imagens expressivas e líricas do naturalismo de que Malhoa era mediano.

Estabelecendo a ligação iconográfica e estética com as directrizes programáticas do "Grupo do Leão", a ideia de natureza, conotada com a captação de registo do motivo (numa atitude de prolongamento dos esquemas interpretativos de Barbizon), passa da focalização em Silva Porto para um outro tipo de captação sensorial da cor, em Malhoa, mas sem que por tal razão o critério de naturalismo tivesse sido alterado na sua essência, mas antes transposto para a funcionalidade e entendimento imediato de imagens reportadas ao modo de vida característico da cena portuguesa: daí o conteúdo imagético e formal, traduzindo os nossos hábitos e atitudes, mitos e crenças, heroísmo, desejos ... caractereologia reveladora da construção de uma história já por demais ultrapassada na sua própria narração.

Numa tentativa de reflexão sobre a sobrevivência de certos esquemas naturalistas oitocentistas nos anos de noventa, julgamos ser necessária a distinção de dois momentos: de um lado, e acompanhando, a definição histórica no seio da sociedade portuguesa, é perfeitamente compreensível a importação de formas de expressão pictural ainda comprometidas com o discurso naturalista, apesar de no seu tempo este constituir já em França uma linguagem arcaizante, porque ultrapassada pelas propostas inovadoras comportadas pelos Impressionistas; por outro lado, a inscrição da vivência estética naturalista em pleno séc. XX decorre da não alteração das estruturas mentais e

sociais da sociedade portuguesa, numa situação de isolamento e atemporalidade face à vivência europeizante. É neste contexto estrutural que cabe inserir o conservadorismo de um formulário plástico por demais ultrapassado no panorama das artes plásticas portuguesas, prolongado pelos anos 40 (e que em termos estéticos se traduzia na eleição de uma paisagem de fundos escuros), e apropriado pela ideologia e pelo próprio regime vigorante, formulário em que o gosto oficial investia e que traduzia como valores estéticos nacionais por excelência.

Assim se explica o processo de involução percorrido pelo modernismo português, fazendo suceder a uma fase inicial comportando propostas audaciosas e cosmopolitas, o convencionalismo e conformismo estético condicionado pelo "indispensável equilíbrio" que deveria reger, como tendência nacionalista", o gosto dos pintores identificados com as primeira e segunda gerações de modernistas. Assim se explica, igualmente, que a assumpção do modernismo em Portugal não tenha revelado consciência plástica suficientemente permeável a uma autêntica renovação artística, actualizada pelos moldes europeus, e tanto mais debatendo-se com uma quase total ausência de educação estética por parte de um público inculto e insensível à definição dos valores formais. O próprio movimento dirigido por António Ferro, a partir do SPN/SNI, convertera-se em cúmplice desta situação, porquanto a intervenção estatal não havia originado a viragem estrutural que se impunha, pelo que a sua acção oferecia a mais firme garantia ideológica de conservação das formas oitocentistas.

I I I - CONCLUSÃO

## a) - SIGNIFICADO DO NATURALISMO NA CENA ARTÍSTICA PORTUGUESA

Ao centrarmos o presente estudo num só pintor e ao restringirmos o período de incidência sobre as décadas de 70 e 80 do século passado, tal não significou apenas uma precaução no método de abordagem — que pretendemos mais alargado, num futuro mais ou menos próximo, relativamente ao campo de desenvolvimento das ideias naturalistas em Portugal (286) —, tendo-nos preferencialmente norteado a ideia da reciprocidade de relações que se estabelecem entre a pintura e a sociedade, em qualquer momento histórico, considerando a interdependência entre o poder de sobrevivência das imagens picturais e o seu acompanhamento por linhas de pensamento, como reflexo do tempo gerador. Ou a dimensão simbólica da linguagem pictórica, preenchendo uma função de legitimidade cultural específica, no seio do contexto histórico que a produziu. Daí a consciência do dinamismo que cremos comportado pelas imagens naturalistas, as quais concebemos como veículos transmissores de valores temporais bem determinados, num tempo em que a ideologia liberal do progresso material é assumida, sem complexos, pela burguesia triunfante. E, feito este primeiro enquadramento, necessário se torna interligar o movimento de ascensão social da burguesia com a sua atitude de privilegiar o valor de constatação e de exposição da imagem, que vai estar intimamente ligada com o seu estatuto social e cultural.

Pela capacidade de representação do empírico e pelo poder de ordenação visual da realidade conhecida dos sentidos, a pintura naturalista prestava-se à difusão de valores rurais tão caros à sociedade oitocentista como a dignificação, a honestidade e o respeito, propostos como temas de reflexão moral, situação sublinhada pelo recurso a uma linguagem de grande expressividade, e daí o poder de eficácia e o carácter edificante comportado por essas cenas, ~~propícias~~ propícias à modelação das estruturas mentais, exactamente pelo poder de amplificação social da mensagem codificada.

Mais objectivamente, ao reflectirmos sobre as razões que têm alimentado a atitude naturalista dos Portugueses, garantindo as persistências de uma linguagem específica veiculada por Silva Porto, não pudémos deixar de nos reportar à interpretação dos motivos registados nesses cenários rurais — moinhos, quinteiros, azenhas, barcas de passagem, carros rurais, animais, ruas de aldeias, igrejas, pontes, tipos rurais, campanários, momentos da vida agrícola como searas, ceifas, sementeiras ..., ou a proliferação de uma "imagerie" rural que retrata elementos de um modo ancestral de viver, de ressonâncias profundas, pela sua natureza abundantemente documental e evocadora das realidades específicas do quotidiano rústico, descrito em paralelo com outras imagens, reflexos de um património cultural vivo, existente, como componentes de tradições culturais e mentais próprias de um mundo que começava a ser pressionado por transformações exteriores e suscitadoras do confronto de mentalidades e de vivências. Não se trata, por certo, de mera coincidência a constatação do desenvolvimento paralelo dos meios mecânicos na agricultura portuguesa, sobretudo a partir do último quartel de oitocentos. A própria imagem ambígua dos que trabalhavam a terra é dada, de uma forma inequívoca, por Silva Porto: a atitude pouco clara, de indefinição ideológica entre dois modos de vivência, ilustra a significação simbólica desses seres ligados à terra — entre as ressonâncias, ainda presentes, da concepção romântica da pureza, na sua ligação idílica com o "campo", traduzindo uma situação "fora do tempo", e a articulação com a realidade do trabalho rural e com a incarnação de princípios morais sólidos e estáveis, como normas exemplares e regedoras da conduta social, no seio de um mundo atingido pelas repercussões da mudança.

A este nível, não será demais frisar a predisposição da vida rural para a consagração, pela segurança implícita na sua imagística, na alusão a forças que transcendem a dimensão humana e regem o ciclo, sempre renovado, das estações, a cujas vicissitudes o homem, como a natureza, ou os animais se acham sujeitos (287). Nessa corrente se filiam as cenas de ceifas e de colheitas, como representantes, simbólicas, da regeneração do ciclo da vida ligada à terra, a garantia de continuidade e de renovação segura da própria vida. É nessa correspondência de situações que interpretamos o modo como Silva Porto apresenta os seus camponeses, geralmente ligados ao trabalho ou no desempenho de funções com ele articuladas rareando, porém, os momentos em que as visões do mundo rural se convertem decisivamente em cenas autónomas de alegria, tradutoras de relações imediatas com momentos privilegiados da vida rural, como o são os de partida ou de chegada de uma feira ou festa (288). Para o pintor, os grandes momentos de devoção da rusticidade situam-se na comunhão do homem com o trabalho e no seu relacionamento com a natureza, na submissão ao ciclo mais vasto da vida das estações. No conjunto da sua obra não transparecem jamais outras tensões, que não as vinculadas à relação homem/natureza, sendo essa a zona privilegiada da sua incidência. As suas representações da realidade rural encontram-se marcadas por um domínio profundo desse "modus vivendi", pela proximidade da sua experiência física e geográfica, condicionada na visão quotidiana de uma infância revivida nas frequentes deslocções do pintor ao Minho. De resto, a circulação de hábitos que atestavam a proximidade de laços entre o cenário rural e a vida urbana, iria revelar-se de importância decisiva na atitude mental e cultural dos Portugueses, testemunhado pelo perdurar do vocabulário naturalista até cerca de meados do nosso século. Vimos anteriormente que a literatura naturalista se acha recheada desses costumes e hábitos, sublinhando o confronto entre o natural rústico e o artificialismo urbano que, embora de uma forma lenta, progressivamente introduzia transformações no quotidiano rural (289).

A intenção social da obra do pintor pode dimensionar-se em função da sua própria visão social: as imagens que criou retratam não o mundo da burguesia urbana (que Eça viu na sua decadência cultural e moral) mas sim o "povilêu" de onde o pintor provinha, sem consciência autônoma, ao dispôr de outros interesses, centrados na capital, e aos quais esse povo era absolutamente alheio. O conhecimento privilegiado que tinha desse meio — ele conhecia por dentro o português do Minho, como o do Douro e o que sabia do seu País centrava-se no domínio profundo que tinha dos tipos populares — leva-nos a interrogarmo-nos, numa outra dimensão, sobre o real impacto que na sua visão do quotidiano essas transformações teriam produzido, pairando como ameaças sobre um passado ainda presente e onde a rusticidade fixara na memória da sua infância imagens imutáveis e duradoiras ...

É nessa perspectiva que podem interpretar-se os seus camponeses, que não são figuras de velhos, geralmente associados à cultura rural: para Silva Porto, a base fundamental da família, nas raras vezes em que a integra no cenário rústico, não vai além de um casal jovem e vigoroso — "Amor na aldeia" (290) —, capaz de assegurar a necessária reprodução biológica, encadeada no ciclo natural da vida.

A visão da sociedade rural que se pretende suscitar é uma visão harmoniosa, por forma a transmitir impressões agradáveis e a apelar para a eternidade dos valores morais e familiares. E se bem que se não possam traçar com rigor os limites ideológicos desse modo de vida, imagens dos momentos de cansaço ou de pessimismo, casos típicos e expressivos dos rigores do trabalho rural, não captam a atenção do pintor, que se concentra em facetas que sublinham a presença do homem integrado com naturalidade na vida da natureza. Mesmo nas cenas animalistas, a descrição é feita de modo a sublinhar um relacionamento harmonioso entre o homem e o animal, este concebido à dimensão da utilidade do instrumento de trabalho. Dir-se-ia que essas cenas não manifestam intenção de uma verdadeira análise da cultura rural, mas que se destinam preferencialmente a suscitar comoção e a respeitarem um ideal social. A alegoria do trabalho da terra raramente incide sobre o pessimismo e a dureza que muitas vezes ele impõe — e que a "Charneca de Belas" ilustra (291) — o retrato desse mundo é bem outro; e se a religião não está presente de uma forma explícita nessas imagens, a mensagem

essencial que delas retiramos é a articulação do trabalho com a natureza, ou seja, a aproximação dos que trabalham a terra, entre si, e a submissão do homem, como parte integrante dessa natureza, à vontade de uma força maior - Deus.

Essa condição de sujeição dos que trabalham a terra assegurava a inscrição da vida rural numa situação mental extremamente limitada, mas cujos princípios morais não deixariam no entanto de ser convertidos e invocados como componentes do discurso da ruralidade, emblema da realidade nacional, no contexto de um País por excelência agrícola e que nela reconhecia o seu próprio fundamento. Por essa referência e pela transparência na significação das imagens naturalistas os regionalismos perdiam complexidade e ganhavam uma dimensão mais enriquecedora em termos etnográficos, apesar da grande diversificação de expressões que atingiam no contexto mais amplo da cultura portuguesa.

Assim, a clareza comportada quer pelas cenas de trabalho, quer pelas paisagens de Silva Porto, compõem cenários extremamente variados desses "microcosmos" rurais, como amostragens múltiplas que não impedem a transmissão de uma ideologia de grande simplicidade: a apresentação do camponês, a cuja presença é conferida dimensão simbólica (pela sua capacidade de produzir o alimento, condição básica da vida), é feita como sustentáculo da ordem social e natural.

A harmonia do ritmo da vida rural aparece sempre sublinhada na sua pintura; nem a menor cedência a outras situações relacionadas com o progresso civilizacional. As duas únicas referências directas ao comboio e aos caminhos de ferro resumem-se a um desenho, ainda imaturo (292), - mas em que o traço revela já grande firmeza - e uma gare nocturna (293), elemento privilegiado da modernidade que o pintor aborda à luz artificial da estação, durante a noite, imagem fugidia e fantasmagórica, que não admite qualquer tipo de alusão ou de conotação com a imagem brilhante e vencedora do comboio, sob a luz natural. O tratamento do tema é desenvolvido de um modo não convincente: troca a imagem do "progresso material" fontista - que não obstante utilizou para fazer transportar os seus quadros (294) - por outros padrões de vida, afinados pelos laços de solidez estabelecidos na articulação de atitudes entre o homem e a paisagem, testemunhando hábitos de vida e tipos humanos em vias de desaparecimento, quer ao nível da etnografia, quer da geografia social e humana. As suas preferências

por "cancelas", quinteiros, cenas de animalismo, etc., traduzem a adopção de uma tomada de posição perante determinados modelos rurais, como atitude de defesa dessas formas de vida, de resistência a eventuais pressões vindas do exterior e, nessa perspectiva, diremos que a natureza que integra as suas paisagens é confrontada com as transformações intorduzidas pelos caminhos de ferro, pelo progresso material, enfim, elementos de uma modernidade que a fragilidade das estruturas culturais nacionais não permitiria entender nem aceitar sem resistência.

Os lugares e momentos rurais adoptados pelo pintor ~~ser-~~vem-lhe como utensilagem na descrição sentimental dos usos e costumes da sua terra e da sua gente, em cujas atitudes se adivinha serena aceitação no afastamento face ao avanço civilizacional. Ainda quando foca a sua atenção nas raras cenas de interiores, uma "conversa" ou uma "visita", características da privacidade dos meios burgueses e da sociedade fontista (295), o seu empenhamento acha-se substancialmente diminuído pelo conhecimento bastante inferior que denuncia do intimismo desses ambientes, comparativamente com o conhecimento da raiz ideológica e social do elemento popular: na exaltação da simplicidade própria da rusticidade o pintor encontrou a crença da solução ideal. A apologia da vida tradicional provinciana, a ideologia do retorno à terra, já implícita nas cenas de costumes do romantismo, e presente na obra de Júlio Dinis ou dos romancistas naturalistas e, ironicamente em Eça já no fim da vida (cuja reconversão de valores acabam por pôr em questão os princípios ideológicos veiculadores do estrangeirismo de 1870), são elementos anacrónicos que atestam uma atitude de involução que, a par do animalismo, enquanto fio condutor da linguagem pictural romântica, assegurava a continuidade interna da recuperação dos esquemas românticos nacionais.

Da aprendizagem do naturalismo francês Silva Porto não compreendeu as possibilidades de abertura que a paleta do mestre Daubigny apontava, tal como não pôde entender as propostas picturais do impressionismo, em plena fase de afirmação; também realista não foi — uma outra consciência ideológica colheram dos meios rústicos Courbet e Millet — a inscrição da vida rural numa situação mental extremamente limitada e o despojar daqueles que a definem de qualquer convicção política, é um traço característico

da sua pintura, acentuado depois, e noutras circunstâncias pela apropriação da figura do camponês como símbolo do patriotismo e suporte privilegiado da ideologia nacionalista, com que o Estado Novo viria mais tarde a embuir as imagens de Silva Porto: daí a justificação para o prestígio político envolvente da figura do pintor, que culmina nas comemorações do Centenário do seu nascimento.

É pela via do sentimentalismo nacionalista, que define as imagens etnográficas de Garrett, articuladas com as práticas animalistas assumidas por Anunciação, chefe dos românticos, em paralelo com uma ~~prática~~ prática pictural que, embora de uma forma confusa, a crítica portuguesa pretendia então acertada com o discurso da Pintura Ocidental, que tinha aceitação interna imediata logo após o seu regresso, a pintura de Silva Porto (296).

É conhecido o empenho de Ramalho Ortigão no lançamento do pintor no meio artístico português, preconizando para a sua futura acção artística que (297) "ele terá dado na paisagem portuguesa as notas proeminentes e terá lançado as bases da renascença na pintura nacional", invocando para isso a atitude do público, cujo gosto se identificava com a emoção suscitada pela imagem da natureza em que reconhecia as suas raízes (298).

Após a sua morte, o mesmo crítico louvava-lhe a atitude inovadora do trabalho ao ar-livre e a humildade revelada perante a natureza (299), invocando a sua consciência face à grande diversificação de vivências abrangida pela geografia do território — (300) "os mais variados trechos das nossas regiões agrícolas — a do milho, a do trigo, a do vinho, a do azeite, a da bolota, a da castanha, a do feno, a da laranja, a da amêndoa, a da alfarroba e do figo (...) são os casais minhotos e os montes alentejanos (...) São as serras do Marão, da Estrela, de Sintra, da Arrábida. São as hortas suburbanas de Chelas e de Benfica. São os pinhais da Azambuja e de Leiria (...) são as doces ribeiras do Lima, do Vizela, do Douro, do Nabão, do Ave, do Sado, do Vouga e do Mondego".

Efectivamente, se é preciso reconhecer a sua atenção às ambiências locais, impõe-se uma curta leitura para o receituário do pitoresco regionalista, que iria perdurar na sociedade portuguesa até por volta de meados do nosso século, assinalando, para além do desfaseamento cultural, a ausência de estruturas mentais capazes de buscar um outro sentido, que não a atitude de amolecimento.

mento sedimentada sobre as condições de informação estética e cultural permitidas pela sociedade portuguesa. É nesse contexto que qualquer outro processo não poderia mais que escapar ao pintor, incapacitado culturalmente de agir sobre o meio e a cultura onde se inseria. Daí o seu empenhamento nas cenas tradutoras das ideias que a sua formação lhe permitia entender, e daí também que a definição cultural desse naturalismo passasse pela sua atitude de homem encimesmado, persistente, em busca do ideal de perfeccionismo que a tão esperada "obra de fôlego" não haveria jamais de produzir.

Curiosamente, a imagem que dele legou Columbãnem dois momentos distintos, e que anteriormente tivemos oportunidade de abordar, é a de um homem isolado, preocupado com o seu "métier", simbolicamente contido no interior de recintos fechados, e não apresentado no gozo da prática pictural ao ar-livre.

Procurámos, pois, compreender a mentalidade de Silva Porto, quer dizer, aquilo que no domínio ideológico o singularizou na sua época, por forma a estabelecer a ligação lógica entre o pintor e o homem, com base estabelecida a partir da sua actividade artística. Vimos que o fenómeno saliente que extravasa das suas obras é a concepção da sociedade estruturada não sobre o clero, a nobreza ou a alta e média burguesia (o que não implicava, em termos de expressão ideológica, qualquer tipo de subestimação da força social que representavam enquanto grupos sociais), mas a partir da raiz social subjacente ao elemento de gravitação do mundo rural, ou seja, a força viva que garantia a coesão desse mundo gravado nas recordações da infância, que Monteiro Ramalho via do seguinte modo: "Demais, é preciso atender a duas circunstâncias fatalmente dominadoras e determinantes: — a dos nossos artistas viverem no meio d'esta natureza vibrante e alegre, que, à falta d'outras, vai sendo uma glória nacional; e a de serem quasi todos eles filhos do campo (...) Não admira absolutamente nada que prefiram pintar paisagem, achando-se sempre na atracção d'um cenário inspirador, depois de terem crescido em qualquer aldeia ou vilória isolada (...) E quantas vezes também há-se sentir um prazer vagamente nostálgico, ao transportar para a tela um ou outro ponto de paisagem, que lhe lembre o sítio saudoso e amigo, onde ele costu-

mava rebolar-se regaladamente, nas garotadas da infância feliz!" (301). O ponto nevrálgico da conjunto da obra silvaportiana decorria da singularidade de abordagem da vida rural, da sentimentalidade que perpassa dessas imagens, onde se adivinha o seu optimismo plebeu, o amor sincero à gente rústica e à sua simplicidade, como atitude de refúgio, de segurança que encontrava correspondência nalgumas páginas da literatura naturalista - "Filho do norte, Silva Porto alimenta na sua alma e na sua paleta uma paixão entusiástica pela paisagem rica e exuberante do Minho e do Douro" (302).

Esta visão optimista, que surgia como experiência nova dentro da sociedade portuguesa oitocentista, a par da renovação estética proposta pelo formulário naturalista, prestava-se à recuperação ideológica da expressão popular, a que os cenários da vida tradicional emprestavam o cariz nacionalista tão reinvidicado por Ramalho, que significativamente teve necessidade de recorrer à imagem cultural do "Garrett da pintura portuguesa" (303) - numa articulação muito clara com a segurança dos signos românticos, que tinham ainda o seu peso em tempos realistas - para caracterizar o contributo cultural do pintor no seio da sociedade portuguesa (304).

Por outras palavras, concluamos com José-Augusto França que a manutenção dos esquemas naturalistas na sociedade romântica portuguesa acompanhava a especificidade da nossa vida cultural e mental: "Já se disse que o naturalismo, positivo ou materialista, foi a única filosofia que o País compreendeu e assimilou - o que não está certamente longe da verdade" (305).

A vinculação ao tradicionalismo e a agudização da visão sentimentalista, presente no quadro que a generalidade da crítica identificou com a sua obra de fôlego - "Conduzindo o Rebanho" -, assinalada afinal por grande depauperamento conceptual e técnico, daria razão a Ramalho, pela aproximação que estabelecera entre a sua obra e o nacionalismo romântico.

Efectivamente, a questão do confronto romantismo/naturalismo não poderia definir-se tão só a um nível estético, no domínio da pintura - "Faltam-nos, primeiro que tudo, a maneira, o processo, a prática do atelier e também as continuadas digressões artísticas, as frequentes viagens, as longas convivências do campo e a filosofia da natureza" (306) - mesmo quando a experiência do naturalismo foi alargada ao contacto com a natureza (307), a herança romântica recebida na formação de Silva Porto manteve-se latente na sua expressão pictural, pela via do sentimentalismo, e isso explica o encadeamento académico entre os princípios das duas correntes picturais, bem como a natural sucessão, por justaposição

na prática da docência, das figuras de Anunciação e de Silva Porto.

No plano mais alargado da cultura e da ideologia, as imagens do pintor testemunham a passagem da atitude romântico-sentimentalista radicada no passado tradicionalista e popular visionada por Garrett, para a atitude de fé e esperança veiculadas pela ideia nacionalista de Ramalho, profundamente marcada pelo relacionamento com o mundo rural e com a natureza (308).

Concentrada essencialmente na década de 80, que regista uma situação charneira entre os anos 70 e 90, a obra de Silva Porto não poderia resistir à atracção pelo passado, pelo peso da tradição e pelo ruralismo, contribuindo assim para a imposição de formas mentais radicadas na imagem do País rural que a realidade portuguesa podia oferecer, imagem afinal responsável, em última instância, pela involução ideológica de Ramalho e de Eça, dimensionada na sua globalidade entre a natureza e o ruralismo de Silva Porto e a saudade rústica de Malhoa.

É entre essas duas situações de ordem estética e de ordem ideológica que localizamos a pintura de Silva Porto, pois que se por um lado ela representava uma dimensão estética inovadora — pela nova visão e pelo novo entendimento da natureza —, no confronto com o convencionalismo da linguagem romântica, por outro lado essa expressão pictural significou a cristalização de valores morais e mentais próprios de uma sociedade desactualizada e fechada sobre si própria. "Lisboa é hoje de todas as capitais da Europa a mais destituída de senso estético e de educação artística" (309), afirmava Ramalho em 1891 ...

É nesse contexto social que enquadramos o discurso de Silva Porto, demarcado por uma evolução polarizada entre a libertação da influência de Barbizon, consumada na consciencialização revelada pela maior sensibilidade à luz e à paisagem portuguesa, e a fase de depauperamento técnico, acentuado já no final da vida, o qual entendemos como um dado ~~em~~ consciente, uma atitude mental e não a consequência da doença com que Varela Aldemira procurava justificar a pobreza do processo técnico do pintor, que morre vítima de infecção do apêndice em 1 de Junho de 1893 (310).

Excelente executante do formulário de Barbizon, a involução que significou o retrocesso do animalismo, legalizado a par da paisagem na reforma académica de que foi o grande protagonista, conforme ficou antes assinalado, indicia a incapacidade cultural em ultrapassar o ciclo de valores em que se fechava o naturalismo.

A evolução da sua produção artística reflectia o saldo possível da sociedade fontista, posta em causa, conforme assinala José-Augusto França (3<sup>MA</sup>) durante a década de 80, quando se assistia ao desaparecimento dos vultos que haviam sido os polos da sociedade romântica.

Colega de Soares dos Reis, colaborador nas Comemorações de Camões que inauguraram a década de 80, participante na Exposição Industrial, contemporâneo do "despertar" da "Geração de 90", testemunho das repercussões do "Ultimatum", a visão do taciturno Silva Porto sobre a natureza e sobre a vida significou a leitura permitida pela sua formação - o seqüentimento sobre a vida em pessoas traduzira-se no olhar humilde e sincero com que interpretava a natureza e a vida rústica.

Naturalismo preconizado sobre o formulário de Daubigny, de Corot, Millet e Breton, o seu significado não podia ter sido aquele que fora reivindicado para a pintura de Courbet e de Millet, dados os condicionalismos intrínsecos aos quadros ideológicos nacionais. A expressão do naturalismo português, cujo vocabulário estético Silva Porto havia importado, significou a saída privilegiada para a sociedade romântica, entre as propostas de Garrett e de Ramalho Ortigão, que se reuniam no regresso ao tradicionalismo popular, à simplicidade do ruralismo, à segurança mental simbolicamente definida, enfim, pela trilogia terra/natureza/mãe.

#### I V - NOTAS

1 - Veja-se a obra intitulada "Silva Porto", Realização Artis, Lisboa, 1954, estudo que embora nos pareça muito descritivo e pouco aprofundado em termos analíticos apresenta, não obstante, algumas vantagens de consulta, principalmente pela importância da parte documental, que reúne reproduções de uma vasta série de obras, algumas das quais hoje não localizadas.

2 - Vide "Indústria e Império I", tradução portuguesa da Editorial Presença, Lisboa, 1968.

3 - Palavras de F. Engels, in "A Situação da Classe Trabalhadora em Inglaterra", tradução portuguesa Editorial Presença, Lisboa, 1975, pág. 15.

4 - Citação extraída da pág. 88 da obra de Schultze, Jurgen - "Le XIX<sup>e</sup>. Siècle", Editions Rencontre, Lausanne, Paris, 1970 (trad. francesa por Sonia de la Brélie).

- 5 - Citação do conde Nieuwerkerke inserida no "Jornal de l'Impressionnisme", Skira, Paris, 1973, pág. 13.
- 6 - Nesta mesma data Pissarro tinha 25 anos; Manet 23; Degas 21; Cézanne e Sisley 16 anos; Monet 15 anos; Renoir e Berthe Morisot 14.
- 7 - Bouret, Jean "L'École de Barbizon et le Paysage Français au XIX<sup>e</sup> Siècle", Editions Ides et Calendes, Neuchâtel, Suisse, 1972, pág. 10.
- 8 - Bouret, Jean, ob. cit. págs. 20/21.
- 9 - Processo técnico que vai possibilitar a obtenção de uma mancha de cor mais viva, abrindo caminho para as experiências picturais que, pela via de Daubigny, passarão para os impressionistas que irão desenvolver ainda mais essa técnica.
- 10 - Jean Bouret, ob. cit., pág. 89.
- 11 - Vide pág. 128 da obra de Georges Pillement "Les Pré-Impressionnistes", Les Clefs du temps, S.A., Zoug, Suisse, 1974.
- 12 - A tal propósito é de considerar a agravante da frequente conotação dos impressionistas com os "Communards" e a não aceitação pública dos seus quadros (conforme o testemunho do seu "marchand" Durand-Ruel, inserido na pág. 109 do "Journal de l'Impressionnisme"): "La Commune avait effrayé toutes les classes sociales et on avait pris l'habitude d'identifier les impressionnistes avec les Communards. Là est peut-être la cause des scènes de protestation et d'insultes sans précédent qui bouleversèrent, en mars 1875, la vente aux enchères à l'Hôtel Drouot de soixante-treize toiles - reliquats de l'exposition de 1874" - cit. pág. 107 do dito "Journal de l'Impressionnisme".
- 13 - Embora em 1884 a Constituição republicana permitisse que o "Salon" e a sua organização fossem colocados nas mãos dos artistas - únicos responsáveis pela eleição do júri, pelo estabelecimento das normas regedoras das exposições e pela admissão das obras de arte -, ainda em 1894 o legado de Gustave Caillebotte encontrava dificuldades de

aceitação da coleção dos impressionistas (conforme referência contida na pág. 191 do "Journal de l'Impressionnisme").

14 - R. Brettell, no seu artigo intitulado "Le Paysage impressionniste et l'image de la France" inserido no catálogo "L'Impressionnisme et le paysage français", Paris, 1985, pág. 23, chama justamente a atenção não só para essa busca da identidade nacional, como também para o peso que a paisagem ocupava na sociedade francesa sobretudo a partir dos anos 60: "Dans les années 1860 (...) D'innombrables livres et manuels sur le paysage s'adressaient aux peintres professionnels ou amateurs. S'il existe dans la peinture française un genre vraiment national, c'est bien le paysage. Aux peintres s'ajoutaient des graveurs, des dessinateurs, des illustrateurs ~~et~~ célèbres qui, dans une sorte de frénésie générale, s'efforçaient de donner une image de leur pays. Nous oublions trop souvent le rôle secondaire mais réel des paysages impressionnistes dans la recherche d'une identité nationale authentique qui fut la préoccupation des Français pendant tout le XIX<sup>e</sup>. siècle".

15 - Referimo-nos sobretudo ao livro intitulado "Les Peintres et le paysan au XIX<sup>e</sup>. siècle", Skira, Paris, 1983, da autoria de Richard R. Brettell e Caroline B. Brettell.

16 - Citação extraída da obra "Les Peintres et le paysan au XIX<sup>e</sup>. siècle", de Brettell, pág. 21.

17 - De qualquer modo, e em termos de consumo da arte oficial, não deixa de ser considerável o percurso transcrito por Bouguereau, que por volta dos anos 50 pintava mais paisagens do que camponeses, para cerca de duas décadas depois inserir no reportório das suas cenas de campesinato apresentadas no "Salon" figuras de camponeses franceses.

18 - Baseamos-nos nomeadamente e para além de Francastel, nas referências que os autores Brettell incluem na pág. 29 da obra citada nas notas n.ºs. 13 e 14: "A partir de 1840, les images des paysans allemands devinrent de plus en plus nombreuses et, à Paris, pendant les dernières années de cette décennie, on montra au Salon d'importants tableaux de paysans français en même temps que de paysans italiens".

19 - Charles Morazé, "Os Burgueses à Conquista do Mundo", Edições Cosmos, Lisboa, 1965, pág. 272.

20 - Idem, idem, pág. 307.

21 - Citação extraída da pág. 80 do Vol. II da "Histoire de la Peinture", de Pierre Francastel, Éditions Gonthier, Paris, 1955.

22 - Id., id., pág. 16

23 - Id., id., pág. 17: "... le véritable imitateur du réalisme pictural, c'est Corot et, derrière lui, les paysagistes, notamment Daubigny".

24 - A ideia retirámo-la de Francastel, inserida na pág. 78 da obra que citámos na nota anterior e que passamos a transcrever: "... il est difficile de parler d'école réaliste, c'est-à-dire d'un système cohérent, avant que les événements de 1848 n'en aient fait appréhender le sens complet au public et aux artistes (...) Il est pourtant un domaine, précis et limité, où les tendances réalistes s'affirment avec une continuité et une progression remarquable vers l'accomplissement déterminé qui manque aux autres genres dans la période d'élaboration c'est celui du paysage".

25 - M. Villaverde Cabral, no seu livro "O Desenvolvimento do Capitalismo em Portugal no séc. XIX" (Ed. "A Regra do Jogo", Lisboa, 1976) reparte as fracções da burguesia portuguesa por entre uma burguesia mercantil "ligada ao grande comércio de import-export e, por aí, à Inglaterra por um lado e às colónias por outro, e a burguesia produtiva, industrial e agrícola, procurando fugir à subordinação dos seus interesses à esfera da circulação, recorrendo para isso, designadamente, à protecção alfandegária". Cit. pág. 23. A esta última fracção sectorial da burguesia o autor designou de "burguesia nacion

26 - J. M. Amado Mendes, artigo inserido nas comunicações sobre "O Séc. XIX em Portugal", organizado pelo Gabinete de Investigações Sociais, Nov. de 1979 (Ed. Presença, Lisboa, 1979, pág. 34). Regeneração que O. Martins designa como "nome português do capitalismo"

("Portugal Contemporâneo", Vol. II, Lisboa, 1977, pág. 240). Num outro plano, o da formação das mentalidades, no seu livro "Perspectivas do Séc. XIX" (Portugália Editora, Lisboa, 1964), Victor de Sá chama a atenção para as implicações sociais, políticas e mentais que, através da Revolução Liberal portuguesa, são permeabilizadas desde a Revolução Francesa, sem no entanto serem capazes de rasgar o carácter provinciano de uma actividade produtiva na sua essência rural e, como tal, obstando à preparação do terreno para uma verdadeira revolução industrial (a tal propósito ver págs. 199 e seguintes da obra citada).

27 - Não deixa de ser significativo que, na raiz da Regeneração de 1851 e nos anos seguintes M. Villaverde Cabral (ob. cit. pág. 26) tenha descortinado "não só o papel activo de inúmeros porta-vozes do mundo industrial como os mais distintos amigos dos operários da época".

28 - J. M. Amado Mendes, artigo inserido nas comunicações sobre "O Século XIX em Portugal", organização do Gabinete de Investigações Sociais, Nov. de 1979 (Ed. Presença, Lisboa, 1979, pág. 34).

29 - A tal respeito, não podemos deixar de reflectir sobre o carácter essencialmente pragmático do programa do Eng<sup>o</sup>. Fontes Pereira de Melo um capitalismo com novas formas escoava-se através de projectos novos, mais interessado em resultados práticos do que em reflexões de carácter moral ou filosófico, acerca das grandes questões da economia portuguesa. E seria para responder a esse espírito prático que o ensino técnico era encarado como capaz de desempenhar um papel social relevante na formação de quadros exigidos pelo fontismo, com destaque para a criação de escolas técnicas que, não obstante, seriam criadas apenas em 1884.

Em termos de conjuntura económica e política, foi esse pragmatismo que caracterizou o programa do fontismo, levando-o à sua identificação com a Regeneração e, mais do que qualquer alteração de carácter ideológico ou cultural face ao embate com o immobilismo das estruturas sociais, Fontes demonstrou um pensamento extremamente positivo, na primazia que concedeu às condições materiais capazes de mudar o modo de vida e de tentar a aderência à modernidade — assim a rede de estradas e de caminhos de ferro significou o passo decisivo.

30 - Citação extraída de "Portugal Contemporâneo", Vol. II, pág. 308, da Edição de Guimarães & Cia. Editores, Lisboa, 1977.

31 - Referimo-nos ao seu livro "A Crise nos seus Aspectos Morais", Lisboa, 1896 (sobretudo págs, 275 e segts.), quando o autor refere que embora os capitalistas portugueses aderissem como accionistas às novas companhias, não revelavam a capacidade de gestão e de investimento exigidas pelo circuito internacional do capital, porquanto não queriam "senão os dividendos", revelando, por consequência, uma atitude de incapacidade de estruturação mental incapaz de investir e de acordar com as necessidades de circulação internacional do capital.

32 - Por isso se compreende que, para além da aderência aos capitais internacionais, Fontes Pereira de Melo tivesse investido politicamente no desenvolvimento do comércio bancário, no período 1850a 1865, imediatamente anterior a uma curta consistência na produção ~~industrial~~ industrial, que atingiria o seu auge com a Exposição Internacional do Porto, em 1865.

33 - Apesar de em 1863 se ter publicado uma "Enciclopédia dos Artistas", o conceito de indústria e das situações do operariado não estavam ainda nesta data assumidos, porquanto se fala ainda de "artistas" ou "artífices", atitude tradutora da ausência de uma mentalidade verdadeiramente industrial.

Quanto ao conteúdo dos cinco volumes do "Inquérito Industrial" que a Imprensa Nacional publicou em 1881, os dados são sintomáticos do atraso da nossa indústria, quer ao nível dos meios técnicos, quer ao nível das condições de trabalho do operariado, que naquela data tinha já conquistado internacionalmente algumas regalias significativas naquele domínio. As carências de toda a índole são aí registadas, e não podemos deixar de referenciar, a esse propósito, uma passagem significativa: "Mandem-se lá fora, para estudar, militares e mais homens de diferentes ramos de ciência, mas não se mandem os industriais" - Inquérito Industrial de 1881, parte I, pág. 8. Para uma reflexão mais aprofundada, ver sobretudo o 1.º Vol., págs. 75 e seguintes.

34 - A repercussão dessa mobilidade social fez-se sentir, naturalmente, a diversos níveis, mas de entre eles deverá destacar-se o programa de progresso de que será alvo a formação técnica - daí o estatuto de Fontes à Escola Politécnica, tal como o apoio dos institutos industriais àquele outro nível de ensino. Ainda neste capítulo, é de registar a atenção concedida ao desenho, a par da necessidade de uma instrução profissional apta a responder às exigências do progresso industrial: assim, é criada em 1884 (por decisão de 3/1/1884, pub. no "Diário do Governo" n. 5 de 7/1/1884) a 1ª. Escola Industrial, na Covilhã, na mesma altura em que eram criadas escolas de desenho industrial noutras localidades do País, sob a acção do então Ministro das Obras Públicas, Comércio e Indústria, António Augusto de Aguiar - a propósito, e para informação mais detalhada sobre o assunto, ver o artigo de Joaquim Ferreira Gomes "Escolas Industriais e Comerciais Criadas no Séc. XIX" (Coimbra, 1978, Sep. da Revista Portuguesa de Pedagogia, ano XII, 1978).

35 - Referimo-nos ao seu livro "A Crise da Consciência Pequeno-Burguesa - O Nacionalismo Literário da Geração de 90" (Portugália Editora, Lisboa, 1962).

36 - Ob. cit., págs. 34-35.

37 - Referimo-nos especialmente ao IV Volume da sua excelente obra "O Romantismo em Portugal" (Livros Horizonte, Lisboa, 1974), destacadamente ao conteúdo inserido a págs. 844 e segts..

38 - Cit. do IV Volume da ob. cit., pág. 860.

39 - Essa mesma ausência de uma mentalidade empenhada no desenvolvimento industrial revelava-se como o principal obstáculo ao dinamismo da vida económica e social e, nessa perspectiva, os problemas trazidos à superfície por essa Exposição iriam ser retomados mais tarde no Inquérito Industrial de 1881, que como vimos anteriormente,

questionavam a própria estruturação da sociedade fontista. A propósito dessa contestação mental Joaquim H. Fradesso da Silveira desenvolve uma visão mais aprofundada nas suas "Visitas à Exposição de 1865", Lisboa, 1866.

40 - José-Augusto França, ob. cit., Vol. IV, pág. 894.

Relativamente ao peso social das representações artísticas presentes na exposição realizada no Palácio de Cristal, no Porto, quando o pintor Silva Porto tinha cerca de 15 anos de idade e já detentor de uma série de experiências pictóricas que incluíam a utilização de materiais diversos - o Exm<sup>o</sup>. Sr. Director do Museu do Caramulo cedeu-nos a informação de que pelos 14 anos, Silva Porto já teria pintado sobre folha de Flandres, matéria constituinte do quadro pertencente à colecção daquele Museu e atribuído ao pintor - não será difícil de admitir a sua visita à dita exposição, onde Anunciação receberia então uma medalha de honra, indício do auge da sua carreira artística.

41 - Eça de Queirós in "Farpas" n<sup>o</sup>. 1, 1881, edição de 1927, pág.361.

42 - Princesa Ratazzi, "Portugal à vol d'Oiseau", Paris, 1879, pág.11.

43 - Ob. cit., págs. 12/13.

44 - José-Augusto França, ob. cit., Vol. V, págs. 912/913 refere que "... foram criadas tantos nobres entre 1866 e 1880 como durante os trinta e quatro anos precedentes, desde o começo do regime; os 63 títulos concedidos em 1870 dobravam mesmo o record anterior, alcançado em 1835. Onze viscondes de 1870 pertenciam ao mundo do negócio, que continuará a fornecer um forte contingente - salvo em 1876 e 1877, porque (é preciso sublinhá-lo) estes foram anos de grave crise económica ..."

45 - Ramalho Ortigão, Janeiro de 1887, in "As Farpas", Edição de 1944, Tomo III, pág. 169.

46 - *Ideã*, pág. 179.

47 - Ramalho Ortigão, "As Opiniões sobre a forma de Governo", in "As Farpas", edição de 1943, Tomo IV, págs. 107 e segts.. As citações que deste texto se fazem estão contidas nas págs. 121 a 123.

48 - *Ob. cit.*, ed. de 1943, tomo II, texto dirigido "Ao Sr. Ministro do Reino", em Agosto de 1875, págs. 145 e segts..

49 - Vide Ramalho Ortigão, Edição de 1944, tomo III, texto de 1881 - "Ortego e André Gill", págs. 267 e segts. - e tomo II, ed. de 1943 texto dirigido "Ao Exm<sup>o</sup>. Sr. Carlos Bento", em Agosto de 1875, págs. 169 e segts.. Transcrevemos, respectivamente, págs. 277 do tomo III e 178/179 do tomo II. De salientar que Ramalho revela uma profunda consciência do papel da Imprensa na sociedade: "O jornalista tem na sociedade uma influência muito mais profunda que a do mestre-escola e responsabilidades muito mais sérias e muito mais graves. É o jornal que refere e que explica ao povo os diferentes fenómenos da sua vida política, da sua vida social, da sua vida económica. É o jornal que faz a crítica das instituições e dos costumes. É o jornal que estabelece o critério por que têm de ser julgados os factos da vida civil e da vida moral. É o jornal que eleva ou que deprime o nível da inteligência pública".

50 - Ramalho Ortigão, *ob. cit.*, ed. de 1943, Tomo II, pág. 154.

51 - Ver José-Augusto França "O Romantismo em Portugal", 6<sup>o</sup>. Vol., págs. 1215 e segts., onde se regista o aparecimento dessas instituições e associações.

52 - Com base na articulação entre esses dois momentos históricos, Álvaro Manuel Machado (in "A Geração de 70", Lisboa, 1977) defende que na data da realização das Conferências de 1871 estariam já nitidamente separadas as ideologias socialista e republicana, notando também a situação minoritária daquela em relação a esta última.

53 - Ob. cit., pág. 87.

54 - José-Augusto França, ob. cit., 6ª. Vol., pág. 1357.

55 - Victor de Sá "Perspectivas do Séc. XIX" (Portugália Editora, Lisboa, 1964). A citação que fazemos foi extraída da pág. 32.

56 - Vide J. H. Bornecque e Pierre Cogny nas obras "Réalisme et Naturalisme" (Classiques Hachette, Paris, 1958) e "Le Naturalisme" de Pierre Cogny (Puf, Paris, 1976 - 5ª. Edição).

57 - Sobretudo, e respectivamente, "La Comédie Humaine" e "L'Éducation Sentimentale" recusam qualquer forma de envolvimento, antes procurando circunscrever-se à reprodução do real. Considerando a arbitrariedade das noções de "Belo" e "Feio" e a intenção de maior rigor na transcrição do real, a atitude dos realistas, menos comprometidos ideologicamente, revelava-se mais científica que a dos naturalistas.

58 - Numa tentativa de concretização, diremos que o naturalismo francês é passível de leituras plurifacetadas, dadas, para além de Zola, através dos seguintes vultos que exportaram os seus princípios para o naturalismo português:

- Em Flaubert ele reveste um carácter formal, porquanto embora na sua obra-charneira "Éducation Sentimentale" a intriga negue o romanesco, os heróis surjam dimensionados à altura humana e a observação esteja presente nos menores detalhes, a atmosfera do romance denuncia passagens ainda manifestamente românticas;

- Igual papel de transição e numa situação de pré-naturalismo é assegurado por Balzac, cujo naturalismo se manifesta pelo método de investigação: com ele a psicologia exterioriza-se com concentração no detalhe - a própria descrição física insiste nessa particularidade, numa relação estreita entre a verdade exterior, visível, e a interior, decorrente da verosimilhança do inexprimido. A evolução do romance balzaquiano far-se-á no sentido de tornar inteligível a

realidade psicológica a partir do comportamento exterior; assim o comprova a sua "Comédie Humaine" e, no plano do conteúdo, a impressão causada pela construção dos seus retratos.

As personagens criadas por Zola são determinadas pelas condições específicas da experiência: com a intenção de aplicar o método operatório da fisiologia de Claude Bernard, e com finalidade científica, o romancista despoja as suas personagens de livre arbítrio, converte-as em "temperamentos" que embora sujeitos às leis da fisiologia, não deixam de sofrer também a influência do meio e do momento. A técnica consiste em submeter as personagens, tal como os corpos químicos, a diversas provas destinadas a confirmar ou a realçar a hipótese acordada ao seu comportamento.

Essa teoria do romance naturalista é expressa pelo próprio Zola "En Somme, toute l'operation consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux" (in "Le Roman Expérimental" cit. por Bornecque e Cogny, ob. cit., pág.57).

Desta feita, as personagens de Zola estavam limitadas por uma espécie de mecanismo interior que, para além de aumentar a complexidade na imitação da vida real, não deixava de as apresentar menos falsas que os heróis do drama romântico, na medida em que embora o romance naturalista reivindicasse a pretensão de radiografar a personalidade, a imaginação estava contraída pela restrição aos métodos utilizados.

De registar, porém, que seria exactamente devido à polémica entre a experimentação, própria do químico que pode proceder a transformações, e a observação do romancista a quem resta tão só a reconstituição, que se viriam a manifestar as objecções do romance naturalista.

Todavia, apesar desta óptica estreita, deverá registar-se o empenhamento dos principais naturalistas em não se limitarem a assuntos ou meios pré-determinados, bem como a preocupação de uma descrição da sociedade com base num método de abordagem que se queria imparcial, de modo a apreender os dois aspectos da realidade, carnal e psicológica.

60 - Vide "Programa das Conferências do Casino", citado por Augusto da Costa Dias, in "A Crise da Consciência Pequeno-Burugueda", Lisboa, 1962, págs. 125/126.

61 - Para uma melhor compreensão desse "drama", ver, nomeadamente, a obra citada, de Augusto da Costa Dias.

62 - Concretizados na Questão Coimbrã (1865), nas Conferências do Casino (1871) e no "Crime do Padre Amaro", de Eça (1875). O Tema "O Realismo como nova expressão, da Arte", versado por Eça nas "Conferências" combinava influências teóricas de Taine e de Proudhon. A concepção da arte aí manifestada por Eça apontava como finalidade essencial um objectivo social e moralizador, que não obstante se acharia condicionado na sua realização por factores constantes como o clima, o solo e a raça, e acidentais como as ideias directrizes de cada sociedade. A nova arte "realista" deveria ser a expressão do seu tempo e da Revolução e citava-se como exemplo Courbet e Flaubert.

63 - Júlio Lourenço Pinto (1842-1907) publicou "Do Realismo na Arte" (1877); ensaios in "Letras e Artes" (1883-1884); "Estética Naturalista" (1855); José António dos Reis Dâmaso (1850-1895) é autor do romance "Anjo da Caridade" (1877), dos contos "Cenografias" (1882); "Júlio Dinis e o Naturalismo".

Para além destes teóricos, registam-se António José da Silva Pinto (1848-1911), autor de "Do Realismo na Arte" in "Controvérsias e Estudos Literários" (1878), "Realismos" (1880), "Realismo e Realistas" e "Realistas e Românticos", in "Ensaio de Crítica e Literatura" (1882); Alberto Carlos, "A Escola Realista e a Moral" (1880); Luís Cipriano Coelho de Magalhães, "Naturalismo e Realismo", in "Notas e Impressões" (1890); Alexandre da Conceição, "Ensaio de Crítica e Literatura" (1882).

64 - Notar que em ambos os movimentos a percepção sensorial, da realidade, como tronco comum, assegurava um processo mental muito semelhante que acabava por se repercutir muitas vezes em formas de ex-

pressão análogas. De registar ainda que embora a produção literária de Júlio Dinis (1858-1870) se situe já fora dos limites estabelecidos no presente trabalho - incidente sobre as décadas de 70 e 80 - deve ser salientado que a expressão deste autor está fortemente marcada por um pensamento optimista e por uma intencionalidade de expressar pedagogicamente valores comprometidos, no plano ideológico, com a Fé num liberalismo que através da fusão de classes poderia solucionar os males sociais. O princípio da possibilidade de transformação aplicado à Cultura e à Sociedade, como na Natureza, constitui a estrutura básica da obra de Júlio Dinis, espécie de optimismo utópico que subordina a reprodução biológica à produção social. O seu posicionamento ideológico manifesta-se a diversos níveis, seja na estrutura mental das suas personagens, cuja actuação se exerce no sentido de os fortes modelarem os fracos, de modo a corresponderem às solicitações do grupo social a que aparecem vinculados, seja na sua concepção do casamento, como conjugação de funções sociais diversas, ou de família, como estatuto garante da produção e acumulação de bens, seja e sobretudo, nos critérios de actuação das mesmas personagens, moldadas por um padrão de comportamento veiculado de baixo para cima, quer dizer, pelas classes superiores.

Notória é também a posição dinisiana face à oposição básica cidade/campo, através da concepção de uma ligação significativa entre os espaços rural e urbano, como polos culturais interdependentes e, simultaneamente, complementares.

65 - Conceitos que ao nível da caracterização estilística pretendiam traduzir essa experiência de notação sensorial rigorosa, na tentativa de eliminar a intervenção subjectiva do observador face à realidade analisada e de que se procurava dar uma visão precisa e limitada à percepção do autor.

O qualificativo de "realista" é inicialmente aplicado à pintura de Courbet, generalizado depois pelo crítico Champfleury relativamente aos romances de Flaubert "Madame Bovary (1857) e "Éducation Sentimentale" (1866), procurando transmitir a individualização de ambientes, o limite entre o sujeito que percebe e o objecto percebido, numa atitude de reacção contra os valores românticos, de que os vultos maiores eram Baudelaire, na poesia, e Victor Hugo, na literatura.

- 66 - Vide "O Sen or Deputado", Introdução, págs. IX e X.
- 67 - Idem, ob. cit., Introdução, págs. VII e XIII.
- 68 - Idem, ob. cit. pág. 20/21.
- 69 - Idem, idem, pág. 47.
- 70 - Referimo-nos à sua obra "No Minho", publicada em 1873 e da qual consultámos a 2ª. Edição, Porto, 1900.
- 71 - Introdução feita em Agosto de 1900 pelo Editor António Bigueirinhas, pág. IX.
- 72 - Obra citada, sobretudo págs. 227 e seguintes. De notar que em 1879 são publicadas "Phototypias do Minho", de José Augusto Vieira, recolhas de contos populares cujos assuntos abordados incidem sobre a vida nos campos, formas de agir, atitudes e mentalidades próprias do Minho. No "Preliminar", pág. 3, o autor define do seguinte modo a sua obra: "As Phototypias são a tradução das condições de meio, que influenciaram toda a nossa infância e grande parte da nossa mocidade. O author é natural do Minho; sirva esta declaração para nos absolver aos olhos dos mais severos, da ousadia da publicidade".
- 73 - Idem, págs. 60 e 280/281, nomeadamente.
- 74 - Idem, pág. 132.
- 75 - Idem, págs. 10 e segts., e 187.
- 76 - O traje minhoto, pág. 234.
- 77 - Págs. 229 e segts..
- 78 - Págs. 1 a 3, sobretudo.

- 79 - Referência especial à pág. 255 da obra citada.
- 80 - Idem, págs. 47/48.
- 81 - Idem, pág. 233.
- 82 - Utilizámos a 3ª. edição do "Próspero Fortuna", 1925, Livraria Chardron, de Lello & Irmão, Lda.
- 83 - Ob. cit., pág. 467.
- 84 - Ob. cit., págs. 386 e 389/390.
- 85 - Ob. cit., págs. 8 e 9
- 86 - Ob. cit., pág. 15.
- 87 - Ob. cit., págs. 115/116.
- 88 - Ob. cit., pág. 121.
- 89 - Ob. cit., pág. 147.
- 90 - Ob. cit., págs. 186/187.
- 91 - Ob. cit., págs. 458/459.
- 92 - "O Sallústio Nogueira", 1ª. e 2ª. partes, Lisboa, 1909, Parceria António Maria Pereira (1ª. Edição-1883).
- 93 - Ob. cit., pág. 184.
- 94 - Ob. cit., pág. 110.
- 95 - "D. Agostinho", Lisboa, 1894, Livraria Editora de Tavares Cardoso & Irmão.

96 - Ob. cit., pág. 77.

97 - Ob. cit., pág. 113.

98 - Álvaro Manuel Machado faz uma leitura bastante incisiva sobre o tema in "A Geração de 70 - Uma Revolução Cultural e Literária", Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

99 - Para um estudo aprofundado sobre o tema, ver "O Romantismo em Portugal", de José-Augusto França (Livros Horizonte, Lisboa, 1974).

100 - Consultámos a edição de 1973 publicada por "Lello & Irmão, Editores", Porto. O romance, mesmo quando embuído de certo exagero irónico, representa uma caricatura política, acabando assim por denunciar a decadência dos costumes políticos, numa interligação com o baixo nível intelectual e moral dos homens públicos que preencheram a cena política portuguesa.

101 - Ob. cit., pág. 39.

102 - Ob. cit., págs. 39/40.

103 - Princípios que se podem sistematizar na realidade moderna, concretizada em figuras públicas ou em políticos ambiciosos, arrastando na acção a descrição de personagens abordados segundo métodos psicológicos e fisiológicos enquadrados nos próprios ambientes onde se inscreviam; na oposição cidade/campo, que se dissolve na apologia da vida rural por confronto com a falsidade dos meios urbanos; ou ainda na descrição objectiva da realidade circundante, segundo métodos científicos, do que resultou como consequência mais notória a preservação de linguagens, hábitos, vestuários ...

104 - São elucidativas, a tal propósito, as seguintes passagens de "O Conde d'Abranhos" (pág. 71): "Eu, que sou governo, fraco mas hábil, dou aparentemente a soberania ao povo, que é forte e simples. Mas, como a falta de educação o mantém na imbecilidade, e o adormecimento da consciência o amolece na indiferença, faço-o exercer essa soberania em meu proveito ... E quanto ao seu proveito ... adeus,

ó compadre!" Pág. 160: "... por toda a parte o esbanjamento da fazenda pública, por toda a parte o patrocínio primando o mérito; a escola, essa fonte pública, seca de instrução; as férteis campinas, desoladas; as estradas que prometeis, cobertas de pedregulhos e das lamasda incúria (...) e o pobre camponês regando com lágrimas o grão escasso que lhe dá um solo desolado!".

105 - Ramalho Ortigão, in "Arte Portuguesa", tomo III, Lisboa, 1947, pág. 69.

106 - Idem, idem, págs. 69 e 72.

107 - Embora tivesse feito parte do projecto inicial desta Tese uma estadia de cerca de um mês em Paris para investigação da eventual existência de documentação de ateliers e outra disponível e que permitisse refazer o itinerário artístico de Silva Porto - para o que chegámos mesmo ao pedido de concessão de subsídios ao Instituto Nacional de Investigação Científica e à Fundação Calouste Gulbenkian -, fomos informados pelo Sr. Prof. Dr. José-Augusto França da impossibilidade de acesso à Secção do Museu do Louvre onde se encontra arquivada a documentação respeitante ao séc. XIX, por motivo de a mesma se encontrar retida para uma exposição a realizar em breve e respeitante ao período abordado. Neste sentido, importará fazer a leitura da documentação disponível e possibilitadora de uma reconstituição do percurso da sua formação, desde os elementos de índole escolar e biográfica registados na Academia Portuense de Belas Artes, até à aquisição da expressão naturalista, que comunica através da docência na Academia de Belas Artes de Lisboa.

O Processo de Registo Biográfico do aluno António Carvalho da Silva Porto, arquivado na Escola Superior de Belas Artes do Porto infere o documento da sua inscrição na "Academia Portuense de Belas-Artes", na data de 15 de Outubro de 1865, juntamente com a certidão de idade e o atestado de bom comportamento - vide documentação fotocopiada, em anexo, sobretudo documentos n.ºs. 1, 2 e 3.

Em termos de formação artística, parece-nos de referir o programa de ensino aí ministrado, segundo o conteúdo do "Programa" do Ensino da Academia Polytechnica para o ano lectivo de 1838 para 1839 (vide doc. fotocopiada em anexo. O programa do Ensino da Academia Polytechnica", onde João Baptista Ribeiro era Director e, no mesmo tempo, Director da Academia Portuense de Belas-Artes), os estudos

da Academia Portuense, de acordo com o artº. 161 da Lei da Reforma Literária, a qual ficava sendo uma secção da Academia Polytechnica — a esse propósito, ver, sobretudo, págs. 4 e 5 do mencionado "Programa do Ensino da Academia Polytechnica do Porto para o anno lectivo de 1838 para 1839", onde se acham designadas Cadeiras, Professores e matérias ministradas. Para maior segurança procedemos à consulta dos "Boletins da Academia Nacional de Belas-Artes", tendo encontrado no "Regulamento da Escola Politécnica", Janeiro de 1854, a seguinte referência: "... em 25/Out.1836 M<sup>el</sup>. da Silva Passos referendou os três decretos de D. Maria III efectivando e regulamentando essa criação em Lisboa, com funções honoríficas, culturais e pedagógicas. E por decreto de 22 de Novembro, referendado pelo mesmo estadista, era criada também na cidade do Porto a Academia Portuense de Belas Artes" — in pág. 59 do N.º. I do Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa, 1932.

Também Thadeu Furtado, nos seus "Apontamentos para a História da Academia Portuense de Belas-Artes", enviados ao Congresso Pedagógico de Madrid de 1892, e de que juntamos igualmente fotocópia, se apoia no decreto de 22 de Novembro de 1836 para fazer o historial da dita Academia. De referir que as habilitações para a admissão do 1.º. ano dos cursos da Academia Polytechnica eram as seguintes: 14 anos de idade completos, aprovação em leitura, escripta e Gramática Portuguesa, e nas quatro operações fundamentais d'Aritmetica (ver pág. 6 do "Programma" mencionado).

Thadeu Furtado dá ainda conta das aulas da Academia, da composição do seu quadro, prémios, subsídios legados, exposição trienal, regulamentação dos pensionários do Estado que, a partir de Novembro de 1865 e sob pressão do Conde de Samodães, foi viabilizado através da possibilidade de execução do artº. 70º. dos Estatutos, tornando possível o destaque de nomes como os que se apontam: Soares dos Reis, Henrique Pousão, Thomaz Soller, Silva Sardinha, Marques de Oliveira e Silva Porto, Sousa Pinto, etc..

108 - Para analisar a sua formação académica no Porto, apoiámo-nos nos "Apontamentos para a História da Academia Portuense de Belas-Artes", Porto, 1892, pág. 5, de Thadeu Furtado, no "Livro de Frequência de alunos ordinários", no "Livro de Registo das Actas das Conferências Gerais da Academia Portuense de Belas-Artes", "Livro de Matrículas dos Discípulos da Classe de Ordinários de Pintura da Academia Portuense de Belas-Artes" e sobretudo nos "Programas" dos

Cursos de desenho histórico, de arquitectura civil, de escultura, de pintura histórica, e no "Regulamento Interno da Escola Portuense de Belas Artes", aprovado por S<sup>ª</sup>. Ex<sup>ª</sup>. o Ministro do Reino, por despacho de 10 de Novembro de 1897, que embora de data posterior, não deixa de reflectir no seu conteúdo uma orgânica anterior (ver documentação fotocopiada, em anexo - docs. n<sup>º</sup>s. 15 a 20).

Com base nas "Actas das Conferências Gerais da Academia Portuense de Belas-Artes" e nos "Apontamentos" de Thadeo de Almeida Furtado, secretário da dita, o currículo do ensino artístico repartia-se por entre as seguintes disciplinas: aula de desenho histórico (5 anos); aula de pintura histórica, onde também se ensinava anatomia pictórica, perspectiva linear e óptica, com base na primazia concedida ao estudo da figura humana, ao modelo vivo e à composição (5 anos); aula de escultura (5 anos); aula de arquitectura civil e naval (5 anos) e aula de gravura histórica.

Tendo sido aluno de Thadeo de Almeida Furtado (desenho histórico), de João António Correa, um clássico na linha de Ingres, que na pintura histórica se alternava com Francisco Resende, de Almeida Ribeiro (arquitECTURA), Fonseca Pinto (escultor), o itinerário escolar de Silva Porto é assinalado por diversas referências elogiosas e pela atribuição de múltiplos prémios, ao longo do cumprimento desse curriculum académico - ver, a propósito, as "Actas das Conferências Gerais da Academia", sobretudo folhas 40 v<sup>º</sup>., 44 v<sup>º</sup>., 45, 49 v<sup>º</sup>., fls. 59 e 59 v<sup>º</sup>. e sobretudo as datas de 31/8/67, 31/8/68, 31/8/69, 31/8/70, 30/8/71 (data esta última que regista a sua aprovação no 1<sup>º</sup>. ano de pintura histórica com 16 valores, 4<sup>º</sup> ano de escultura com 16 valores e 5<sup>º</sup>. ano de arquitectura com 20 valores, ficando os seus trabalhos de exame na Academia, resolvendo-se que fossem enviados à exposição de Belas-Artes a realizar em Madrid em Outubro seguinte), 31/8/72 (aprovação no 2<sup>º</sup> ano de pintura histórica com 18 valores; 5<sup>º</sup> ano de escultura com 18 valores); e 30/8/73 (aprovação no 3<sup>º</sup> ano de pintura histórica com 19 valores; considerado paralelamente aluno digno de louvor).

A sua formação na Academia Portuense atinge o momento mais alto com a candidatura ao lugar de pensionário de Belas-Artes para estudar no estrangeiro - ver, a propósito, o "Livro para Registo das Sessões Ordinárias e Extraordinárias da Academia Portuense de Belas-Artes", folhas 181, 181 v<sup>º</sup>., 182, 182 v<sup>º</sup>., 183, 184 e 186, e nomeadamente a "Acta" de 2/4/1873, onde se regista a abertura do programa de candidatura para dois lugares de pensionários de belas-arts para estudar pintura histórica e pintura de paisagem fora do País. Ver,

também, o "Livro de Registo das Actas das Conferências Gerais da Academia Portuense de Belas-Artes, folhas 58 v.º e 59, a 30/8/1873, Conferência destinada a escolher dois pensionistas para estudarem fora do País as mencionadas matérias e na qual foi lido requerimento de 27/8/1873, de Artur Loureiro, desistindo do Concurso, pelo que, em pintura histórica, ficou João Marques da Silva Oliveira e na classe de pintura de paisagem António Carvalho da Silva Porto. Mais especificamente, a fls. 184 do dito "Livro para Registo das Sessões Ordinárias e Extraordinárias da Academia Portuense das Belas-Artes" dá-se conta dos alunos concorrentes aos dois lugares, e ainda a fls. 186, na data de 1/10/1873 foi lido um ofício do Ministério do Reino remetendo inclusa a Portaria de 18 de Setembro último nomeando Marques de Oliveira e Silva Porto como pensionistas, e declarando também que havia sido ordenado à Repartição de Contabilidade para pôr à sua disposição as quantias marcadas no programa para despesas de transporte e mesadas.

A propósito da data da partida, entre a correspondência em poder da neta do pintor, encontra-se uma carta do conselheiro António José Torres Pereira, Engenheiro-Mor dos Hospitais e Director dos Negócios Administrativos do Ministério do Reino, datada de 11/12/1873 que informa sobre as importâncias que se encontravam à disposição dos bolseiros, através da Agência Financial de Londres, e referentes aos meses de Novembro de 1873 até Junho de 1874, e tal atraso atribuí-a o Conselheiro à ignorância das datas correctas da partida e da chegada a Paris.

Ainda relativamente às condições da atribuição das bolsas, o "Livro para Registo das Sessões Ordinárias e Extraordinárias da Academia Portuense de Belas-Artes", fls. 182, reproduz o art.º 6.º do programa da candidatura para pensionistas no estrangeiro e que passamos a transcrever: "As pensões dos alunos fora do reino são de 400\$000 reis anuais para alimentos, e para despesas de estudo 290\$000 reis a cada um. As pensões não podem ser concedidas além de cinco anos e vencem desde o dia em que os alunos se apresentam no representante de Portugal nos logares para onde forem mandados, devendo os pensionistas remeter à Academia os trabalhos de cada ano a tempo de serem por esta julgados para lhes ser actualizada a continuação de suas pensões no ano seguinte, ou retiradas conforme o proposto da Academia em resultado do julgamento d'esses trabalhos. A cada pensionista é abonada a quantia de 120\$000 reis para despesas de transporte. No caso de permanecerem em Paris os três primeiros com reconhecido aproveitamento, poderão como pro-

posto da Academia ser enviados para alguma das principais cidades d'Italia estudar nos últimos dois anos".

A atinência aos programas que respeitara no Porto, manteria, de resto, em Paris, tanto ao nível da assiduidade como do aproveitamento: essa firmeza e vontade de trabalhar acha-se indicada em diversos registos e momentos. Assim, entre o espólio da neta, D. Dora Silva Porto, encontra-se uma fotografia de Cabanel, mestre de modelo vivo, e que segundo o testemunho oral familiar, teria sido oferecida pelo professor ao aluno, em atitude de reconhecimento pelo seu empenhamento no trabalho.

Ainda a fls. 209, 243 v.º e 244 do "Livro para Registo das Sessões Ordinárias e Extraordinárias da Academia Portuense das Belas-Artes" se encontram referências desse bom comportamento, aproveitamento e aplicação do paisagista, que regressou a Portugal após ter completado "com distinção em Paris e Roma os seus estudos artísticos".

Sintoma evidente e reconhecimento do respeito de Silva Porto pelo Academismo, a confirmação régia da nomeação feita pela Academia, que conjuntamente com Marques de Oliveira e Thomaz Augusto Soller é nomeado académico de mérito - ver fls. 242 v.º da sessão de 30/8/1879, do Livro mencionado, onde também existe referência a dois ofícios, de Soller e de Silva Porto "agradecendo com profundo reconhecimento a honra concedida".

109 - Baseamos em Ramalho Ortigão, "As Farpas", 1876, tomo X, pág. 111, onde Ramalho afirma que "... os nossos homens mais eminentes nas ciências e nas letras têm na crítica de arte uma incompetência que compunge".

110 - Para uma panorâmica do ensino das Belas-Artes neste período, ver a obra do Prof. Dr. José-Augusto França "O Romantismo em Portugal", principalmente o Vol. 6, págs. 1155 e seguintes.

111 - Embora considerando o desaparecimento da documentação oficial dos dois pensionistas Marques de Oliveira e Silva Porto, conforme nos foi participado pelo Sr. Prof. João Barata Foyo, Dign.º Director da Escola Superior de Belas-Artes do Porto, outra informação nos foi veiculada através do "Livro para Registo das Sessões Ordinárias

e Extraordinárias da Academia Portuense das Belas-Artes", fôlhas 192, Sessão de 31/8/1874, onde se regista a leitura da carta do pensionário Marques de Oliveira, participando que o Sr. Director da Escola Nacional e Especial de Belas-Artes de Paris havia já escolhido o professor de paisagem para Silva Porto, Marcelin Groseillez, medalha de 3<sup>a</sup>, classe no "Salon" de 1872 e que o dito colega se achava em Fontainebleau fazendo alguns estudos de paisagem por conselho do mesmo professor. Reflexos dessa aprendizagem immediata, a sua participação na 11<sup>a</sup>. Exposição Trienal da Academia Portuense incluía dois estudos a óleo, um de Fontainebleau e outro em Auteuil (vide documentação fotográfica em anexo, respeitante à Colecção de Silva Porto existente no Museu Nacional de Soares dos Reis, no Porto), a par de um desenho do antigo sob a orientação de Yvon e ainda figurado nessa exposição, um desenho do modelo vivo, prova para o concurso de ingresso na "Escola Nacional e Especial de Belas-Artes de Paris", dois desenhos e a prova para concurso do pensionato, dos tempos da Academia do Porto, em conjunto com três esculturas, que consistiam em cabeças modeladas do antigo.

Ainda a fls. 209, sessão de Novembro de 1876, do referido "Livro para Registo das Sessões Ordinárias e Extraordinárias da Academia Portuense das Belas-Artes", uma outra referência permite-nos aferir do conceito de actualidade artística, no "regozijo" registado por parte do Conselho Académico que "muito estimou", ao ser-lhe participado o facto de Silva Porto ter acompanhado o Professor Daubigny numa digressão.

112 - O "Livro para Registo das Sessões Ordinárias e Extraordinárias da Academia Portuense das Belas-Artes", folha 237 V<sup>a</sup>. da sessão de 2/5/1879, onde se regista a leitura de um officio do Vice-Inspector da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa, participando o falecimento do professor de paisagem Thomaz José da Anunciação, considerando este acontecimento como uma grande perda para a arte nacional; igualmente se referencia a leitura de um outro officio da mesma entidade, dirigido ao Conde de Samodães, comunicando a formação de uma comissão com o fim de promover uma subscrição nacional cujo produto fosse aplicado à construção de um túmulo para descanso das cinzas daquele artista, destinando-se o remanescente da soma adquirida a uma pensão para as suas irmãs e passando por sua morte esta pensão a constituir um prémio pecuniário intitulado "Prémio Anunciação", a ser concedido ao estudante da Academia Real

de Belas-Artes de Lisboa que desse maiores provas de talento e aplicação na especialidade de pintura de animais.

A "Acta" da conferência de 26/4/1879 arquivada na Academia de Belas-Artes de Lisboa regista a nomeação de Silva Porto para o lugar deixado vago pela morte de Anunciação. O ofício da Direcção Geral de Instrução Pública que legaliza a sua situação é de 1/5/1879.

113 - Vide "Acta de Conferência" de 10/4/1886 da Academia de Belas-Artes de Lisboa, onde o pintor de paisagem faz a seguinte proposta de alteração: no 1.º ano, aos desenhos de paisagem, deveria acrescentar-se "e de animais"; no 2.º ano, aos estudos de pintura de paisagem devia também acrescentar-se "e animais"; no 3.º, ano, em lugar da cópia de um quadro, "Estudos de figura em costumes e de animais do natural"; no 4.º. ano, em lugar de um quadro de paisagem, "um quadro de costumes e animais".

De notar a aprovação, sem discussão, da norma adoptada por Silva Porto.

É de acrescentar que para uma melhor compreensão do percurso da sua formação, seria de uma utilidade extrema o conhecimento pormenorizado dos contactos estabelecidos em Paris, bem como os locais frequentados pelo pintor durante a sua estadia naquela cidade, como bolseiro; para isso, tentámos fazer uma investigação de fundo no atelier de Daubigny, e na secção Museológica e Arquivística onde se achará depositada a documentação respeitante àquele período, o que nos foi impedido pelo facto de a mesma secção estar impedida de consulta por motivo de obras e ainda pela retenção de uma grande parte dessas obras com vista à organização de uma exposição a realizar em breve, informações que nos foram gentilmente cedidas pelo Sr. Prof. Dr. José-Augusto França, e pelas quais registamos os nossos agradecimentos.

114 - Pertencentes à Colecção do Museu Nacional de Soares dos Reis, no Porto. Vide documentação fotográfica, em anexo.

115 - "Margens do Oise" ou "Lago Enghein", pertencente à Coleção do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Vide doc. fotográfica anexa.

116 - Arredores de Paris. 1878. Pertencente ao Museu Nacional de Soares dos Reis. Exposta em Madrid em 1881, por ela o seu autor foi condecorado com a Ordem de Carlos III. Vide documentação fotográfica anexa.

117 - As obras que de seguida passamos a registar, sublinham a influência de Barbizon, tanto nos enquadramentos como na disposição dos elementos ou nos assuntos escolhidos - "Paisagem da Normandia, Anvers"; "Caminho da Normandia"; "Margens do Marne"; "Paisagem do Marne (Margens do Rio)"; "Estudo-Paisagem-Margens do Marne"; "Estudo-Paisagem-Barbizon, 1874 - cópia de Daubigny"; "Paisagem-França"; "Estudo-Paisagem-Auteuil (1874)"; "Cancela Vermelha" - pertencentes à Coleção do Museu Nacional de Soares dos Reis. "Margens do Loire" pertencente ao Museu de Grão Vasco. "Paisagem Francesa (Rua de Barbizon)" e "Margens do Oise" da Coleção da Casa-Museu do Dr. Anastácio Gonçalves - vide documentação fotográfica anexa - retomando temática abordada por Daubigny - "Les Bords de l'Oise (1874)".

118 - M.N.S.R., 1879. Vide documentação fotográfica anexa. Exposta em 1881 na Exposição do "Grupo do Leão".

119 - A Coleção da Casa-Museu do Dr. Anastácio Gonçalves integra uma outra "Cancela", Serreleis, Minho, exposta em 1891 na 1ª. Exposição do Grémio Artístico.

120 - Ramalho Ortigão, "Arte Portuguesa", Vol. II, págs 273/274.

121 - Pertencente ao M.N.S.R.. Foi exposta na XII Exposição da "Sociedade Promotora de Belas-Artes" - vide documentação fotog. anexa.

122 - Pertencentes ao M.N.S.R. foram expostos na XII Exposição da "Sociedade Promotora de Belas-Artes" - vide doc. fotográfica anexa.

123 - A "Fiandeira Napolitana" pertence ao M.N.A.C.. Mas outros momentos registam a passagem por Itália: "Interior de Igraja", Italia;

"Uma Rua" (Itália); "Compondo as Redes" (Itália); "Nú" (estudo, Itália), todos pertencentes à Coleção da Casa-Museu do Dr. Anastácio Gonçalves; também em Alpiarça, na "Casa dos Patudos", uma "Paisagem Veneziana" assinala o percurso de Itália.

124 - Pertencente à Coleção do Palácio da Ajuda, figurou na XII Exposição da "Sociedade Promotora de Belas-Artes", em 1880. Premiada com medalha de prata, foi adquirida pelo rei D. Fernando de Coburgo. Foi depositada no M.N.A.C. em 1924, em cuja coleção se integra. Outros quadros atestam o assunto das "Charnecas", como "Charneca Alentejana" e "Charneca" (Belas), pertencentes à Casa-Museu do Dr. Anastácio Gonçalves.

125 - Adriano de Gusmão in "Arte", Ano I, n.º. 1, Janeiro de 1951, artigo intitulado "O Centenário de Silva Porto", págs. 3/4.

126 - Monteiro Ramalho, "Folhas d'Arte", págs. 42/43.

127 - Referimo-nos ao episódio relatado por Ramalho Ortigão, inserido na "Arte Portuguesa", Vol. II, Lisboa 1943, pág. 224, a propósito da escolha da lugubridade do lugar onde Silva Porto teria buscado inspiração para a "Charneca" - "Escolhi este ponto feio porque o acho lindo".

128 - Millet falecera em 1875, no mesmo ano de Corot, e Silva Porto tivera então oportunidade de ver as respectivas exposições retrospectivas, durante a sua estadia em França. Mas, se a estrutura de Corot está muito mais próxima da de Marques de Oliveira que da sua, a inspiração em Millet exerce-se sobretudo ao nível formal.

129 - Adriano de Gusmão, na "Arte", ano I, n.º. 1, Janeiro de 1951, pág. 4 defendeu para Silva Porto um percurso idêntico ao seguido por Eça: "Silva Porto fez com que a paisagem de Millet, em que, por vezes, se inspirou, o mesmo que Eça de Queirós faria com o romance de Flaubert. Adaptaria o modelo estranho a figuras e ambientes portugueses, com a originalidade da observação e da graça próprias, e assim duma Bovary sairia uma Luiza lisboeta, como uma charneca de Belas seria a mais nacionalizada transposição das Glâneuses".

- 130 - "Na Arribana", pertencente ao Museu dos Patudos, Alpiarça, foi exposto na 2ª. Exposição do Grupo do Leão, em 1882. Vide doc. fotográfica anexa.
- 131 - Monteiro Ramalho, "Folhas d'Arte", M. Gomes Editor, Lisboa, 1897, pág. 72.
- 132 - Ramalho Ortigão, artigo intitulado "A Pintura Moderna em Lisboa", publicado na Revista de Estudos Livres, Lisboa, 1883-1884 e inserido na "Arte Portuguesa", Tomo III, Lisboa, 1947, pág. 102.
- 133 - Colecção da Casa dos Patudos, Alpiarça. Exposta na 2ª. Exposição do "Grupo do Leão", em 1882. Vide doc. fotográfica anexa.
- 134 - Colecção do M.N.S.R., Porto. 3ª. Exposição do "Grupo do Leão", 1883. Vide doc. fotográfica anexa.
- 135 - Monteiro Ramalho - "Folhas d'Arte", Lisboa, 1897, pág. 92.
- 136 - Pertencente à Colecção da Casa dos Patudos, Alpiarça. Figurou na 4ª. Exposição do "Grupo do Leão", em 1884. Vide doc. fotog. anexa.
- 137 - "Seara", estudo pertencente à Colecção do Exmº. Sr. Dr. Amaral Cabral. Vide doc. fotog. anexa.
- 138 - "Moinhos da Cascalheira", Vizela, pertença da Colecção da Casa dos Patudos, Alpiarça. Apresentada no 4º. Salão do "Grupo do Leão", em 1884. Vide doc. fotog. anexa.
- 139 - "Folhas d'Arte", págs. 138/139.
- 140 - D. António da Costa, "No Minho", publicado pela primeira vez em 1873, pág. 10.
- 141 - Colecção do Dr. Amaral Cabral. O óleo foi exposto no 3º. Salão do "Grupo do Leão", em 1883.

- 142 - Colecção da Casa-Museu do Dr. Anastácio Gonçalves. Exposto na XII Exposição da Sociedade Promotora de Belas-Artes, em 1880. Referência também para o óleo do Museu Grão-Vasco, Viseu, intitulado "Lavadeira - apontamento". Vide doc. fotog. anexa.
- 143 - "Moinhos da Cascalheira", Colecção da Casa dos Patudos, Alpiarça, exposto no 4.º Salão do "Grupo do Leão", em 1884. Vide doc. fotográfica anexa.
- 144 - Os três óleos pertencem à Colecção da Casa-Museu do Dr. Anastácio Gonçalves. Existe referência, no 5.º Salão do "Grupo do Leão", em 85, a "Moinhos" - Barreiro -, de cujas dimensões não encontramos referência, pelo que é impossível o confronto com o "Moinho Gigante" (Barreiro) da dita colecção.
- 145 - "Moinhos da Confraria", pertencente à Colecção do M.N.S.R., Porto. Vide doc. fotográfica anexa.
- 146 - "Moinho do Gregório" (St.ª. Marta), Exposto no 1.º Salão do Grémio Artístico, em 1891 e pertencente à Colecção da Casa dos Patudos, em Alpiarça.
- 147 - Fialho de Almeida "Vida Irónica", cuja primeira edição é de 1892. Consultámos a edição de 1957, da Clássica Editora, onde se encontra a transcrição que fizemos, pág. 238.
- 148 - Pertencente à Colecção do M.N.A.C.. Exposta no 4.º Salão do "Grupo do Leão", em 1884.
- 149 - "Folhas d'Arte", págs. 136 e 137.
- 150 - Nesse grupo destacamos "Ceifa" (Lumiar), Exposta do 4.º Salão do "Grupo do Leão", em 1884, e que integra a colecção da Casa-Museu do Dr. Anastácio Gonçalves; bem como "Vista de Vindima", por concluir, pertencente ao M.N.A.C.; ou ainda o estudo "Seara" (Colecção do Dr. Amaral Cabral) a "Eira do Massamá" (estudo), "Lugar do Prado", 1892, 2.ª. Exposição do Grémio Artístico, da Colecção da Casa-Museu do Dr. Anastácio Gonçalves; "Ceifa no Montado" e "Seara" da Colecção do M.N.S.R., Porto. Vide doc. fotográfica anexa.

151 - "Vila Franca", pertencente à Colecção da Casa dos Patudos, em Alpiarça - vide doc. anexa.

152 - "Lugar ou Caminho de Coimbrões" (arredores do Porto), da Casa-Museu do Dr. Anastácio Gonçalves - vide doc. fotog. anexa. Para além destes dois quadros, registamos igualmente os seguintes: "Recanto de Aldeia", "Rua de Povoador", "Estrada de Aldeia", "A Casa Vermelha", "Muro com Árvore" (muro caiado de branco e amarelado indiciando a imagem da quinta burguesa dos arredores de Lisboa), "Uma Rua", "Rua de Aldeia" - charneca do Lumiar? -, pertencentes à Colecção da Casa dos Patudos, Alpiarça.

Um outro "Recanto de Aldeia", existe na Sala da Espreguiçadeira", pertencente à Casa-Museu do Dr. Anastácio Gonçalves.

153 - Fialho d'Almeida, "Vida Irónica", 1ª. Edição, 1892. Consultamos a edição da Clássica Editora, Coimbra, 1957-pág. 237.

154 - Exposto no 6º. Salão do "Grupo do Leão", o quadro pertence ao M.N.A.C.. Na Colecção da Casa dos Patudos existe um estudo para o quadro - ver documentação fotográfica anexa.

155 - Ramalho Ortigão in "Arte Portuguesa", II Vol., pág. 274.

156 - Monteiro Ramalho, "Folhas d'Arte", Lisboa, 1897, pág. 197.

157 - Varela Aldemira, "Silva Porto", Artis, Lisboa, 1954, pág.110. A tábua pertence à Colecção do M.N.A.C. e foi apresentada na 6ª. Exposição do "Grupo do Leão", então pertença do Columbano Bordalo Pinheiro e por ele oferecido àquele Museu (0,370x0,560).

De notar que na Casa-Museu de Almeida Moreira, em Viseu, existe uma outra tábua intitulada "Paisagem - Margens do Nabão" cujas dimensões são, porém, diferentes: 0,315x0,200. Vide doc. fotog. anexa.

158 - Artigo da autoria de Adriano de Gusmão in "Artr", Ano I, nº.1, Janeiro de 1951, intitulado "O Centenário de Silva Porto", pág.4.

159 - Os quatro quadros pertencem à Colecção da Casa-Museu do Dr. Anastácio Gonçalves - vide documentação fotográfica em anexo.

160 - Os dois quadros pertencem à Coleção do Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto - vide doc. fotográfica anexa.

161 - Idem, idem. "A Vista do Rio" foi exposta na 6ª. Exposição do "Grupo do Leão", em 1886. A "Paisagem-Rio de Portozelo" na de 1887.

162 - Pertencente à Coleção da Casa-Museu do Dr. Anastácio Gonçalves. Ver doc. fotog. anexa.

163 - Pertencente à Col. do M.N.A.C. - Vide doc. fotog. anexa. (Quadro exposto na 2ª. Exposição do Grémio Artístico, em 1892 com o título "Rio Ave - Santo Tirso"? Dimensões indicadas 34x26).

164 - "Campino" pertencente à Coleção do M. N. A. C., esteve na Exposição da "Sociedade Promotora de Belas-Artes" em 1887 - vide doc. fotog. anexa - e, a propósito das pinturas representadas nessa exposição, disse Xilographo n'0 Occidente", em Julho de 1887 (pág. 163): "As paisagens, terrosas, achocolatadas; os bacalhaus, as couves, as cenouras e as cebolas, modelos pacíficos de uma geração de pintores que os exploraram até à saciedade; as alegorias fabulosas, gosto dominante de uma época toda romântica, cederam o lugar à paisagem flagrante em plena natureza (...) à arte enfim despida das convenções que a agraalhoavam".

165 - "Campinos" pertencente à Col. da Fundação da Casa de Bragança e exposto no Paço Ducal de Vila Viçosa. Foi exposto no 5º. Salão do "Grupo do Leão", em 85. Vide doc. fotog. anexa.

166 - Col. da Casa dos Patudos, Alpiarça, apresentado no 8º. Salão do "Grupo do Leão".

167 - Exposto no 1º. Salão do Grémio Artístico, em 1891 e pertencente ao Paço Ducal de Vila Viçosa. Vide doc. fot. anexa.

168 - Exposto no 3º. Salão do Grémio Artístico, em 1883, integra a Col. do M.N.S.R., Porto.

Para além destes, outros momentos menores registam a temática do animalismo e de entre eles mencionamos "Campino a Cavallo", do

Paço Ducal de Vila Viçosa, "Uma Vaca", do Museu Grão-Vasco, Viseu, e "Vacas Bebendo" (inacabado) da Col. da Casa-Museu do Dr. Anastácio Gonçalves.

169 - O quadro faz parte da Col. do M.N.S.R., Porto. Vide doc. fotográfica anexa.

170 - Varela Aldemira, ob. cit., pág. 119.

171 - Das suas figuras de mulheres minhotas, a Col. da Casa-Museu de Almeida Moreira, em Viseu, integra uma "Figura de Mulher Minhota".

A Casa dos Patudos, Alpiarça, uma "Minhota sobre Sargaço" e um "Busto de Minhota".

Também o M.N.A.C. tem na sua colecção um "Quinteiro Minhoto", que pode filiar-se dentro da documentação paisagística respeitante ao Minho. Vide doc. fot. anexa.

172 - Pertencente à Col. da Casa dos Patudos, em Alpiarça, foi apresentada na 8ª. Exposição do Grupo em 1888 e concorrente à Exposição Industrial de Lisboa, no mesmo ano, onde alcançou a medalha d'ouro. A propósito da adjudicação da medalha, Varela Aldemira faz o seguinte comentário: "Ninguém acusou o pintor de se ter premiado a si próprio, mas, tendo feito parte do júri, deu lugar a este melindre exteriorizado numa caricatura nos pontos nos ii: "Toma Já dá cá - Silva Porto, membro do júri, dá a medalha de ouro a Nunes Júnior, expositor; Nunes Júnior, membro do júri, dá a medalha de ouro a Silva Porto, expositor". Ob. cit., pág. 121. Vide doc. foto. anexa.

173 - Monteiro Ramalho, "Folhas d'Arte", pág. 231.

174 - O Estudo faz parte da Col. da Casa dos Patudos, em Alpiarça. Vide doc. foto. anexa.

175 - Varela Aldemira, ob. cit., pág. 122ª "Volta para a Arribana, vaquinha leiteira conduzida por jeitosa rapariga (...) A mesma embriaguez da luz, a mesma ternura pelas cenas de gente simplória com alguma fadiga na temática, no espírito da factura invariável e na desacomodação cromática, de que é exemplo a Volta para a Arribana (...), um trio de cores, o negro da vaca, o amarelo do lenço na

cabeça da mulher e o vermelho do peito sem gradações, berrando ao desafio (...) Mais uma vez o pintor faltou à promessa dos carneiros e ovelhas".

176 - Monteiro Ramalho, ob. cit., pág. 235.

177 - Pertencente à Col. da Casa-Museu do Dr. Anastácio Gonçalves. Vide doc. fotog. anexa.

178 - Fialho d'Almeida, "Vida Irónica", pág. 234, 1892 (Ediç. de 1957)

179 - "Barca de Passagem", em Serreléis, pertencente à Col. da Casa-Museu do Dr. Anastácio Gonçalves - vide doc. fot. anexa.

180 - Fialho d'Almeida, artigo inserido in "O Primeiro de Janeiro" de 1/6/1934 e intitulado "Silva Porto visto por Fialho de Almeida.

181 - Varela Aldemira, ob. cit., pág. 130.

182 - D. António da Costa, "No Minho", 1873, descreveu essa paisagem do seguinte modo: "As searas são agora intermeadas de árvores verdejantíssimas, porém dispersas, o que lhes dá um aspecto formoso de desalinho. As árvores do nosso lado direito, recebendo os reflexos do sol, projectam-se para o lado esquerdo sobre o oceano de ouro que vai entre nós e o Lima, e ficam ali como estampadas com todo o fantástico dos seus troncos e ramagens. O rio, pelos intervalos de verdura, entremostra-se em pequenas cintas. Como a estrada vai alta, vêem-se em baixo, num pequeno e gracioso vale, as vacas a beberem nos riachos (...) Sucedem-se os quadros em variedade, cada um com sua beleza especial".

183 - Pertencente à Fundação da Casa de Bragança - Col. do Paço Ducal de Vila Viçosa. Vide doc. fotog. anexa.

184 - "Arte e Artistas Contemporâneos", Livraria Ferin, Lisboa, 1896, págs. 26/27, Vol. I.

185 - Fialho de Almeida, "Silva Porto visto por Fialho de Almeida", in "O Primeiro de Janeiro" de 1/6/1934.

186 - Ribeiro Artur, ob. cit., págs. 26/27.

187 - Fialho de Almeida, "Silva Porto visto por Fialho de Almeida", in "O Primeiro de Janeiro de 1/6/1934.

188 - Pertencente à Col. ~~da~~ do M.N.S.R., Porto. Vide doc. fot. anexa.

189 - Artigo citado e inserido in "O Primeiro de Janeiro" de 1/6/1934.

190 - Idem, idem.

191 - Varela Aldemira, ob. cit., págs. 135 a 142.

192 - A propósito da cristalização dessa mentalidade rural, e embora considerando a demagogia que caracterizou alguns dos momentos da obra de Fialho de Almeida, não resistimos à tentação de transcrever a seguinte passagem, apresentada como documentação do animalismo na sociedade portuguesa (Texto extraído de "Jantar no Moinho", in "A Cidade do Vício", Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1943, 8ª. Edição, pág. 230):

\_ Até amanhã! Até amanhã!

\_ Como vai a tua vaca, Maria?

\_ Mal. por desgraça minha. Desde que o boi lhe morreu, o animal não tem cara de gente!

Resposta que pinta a vida primitiva, amiga e em comum, d'esta família toda animal, homens e brutos, partilhando iguais interesses e gozando de iguais respeitos, sem distinção de formas ou categorias, o homem auxiliando o bruto, o bruto auxiliando o homem, e todos com direito à vida, e todos com direito à estima, santa vida".

193 - Esta a síntese da caracterização da figura de Silva Porto feita por Fialho de Almeida no artigo mencionado e inserido in "O Primeiro de Janeiro" de 1/6/1934.

194 - "As Ceifeiras", tela pertencente ao M.N.S.R., foi exposta na 3ª. Exposição do "Grémio Artístico", em 1893. Vide doc. fot. anexa.

195 - Inacabado. Pertencente à Col. do M.N.S.R., o quadro foi exposto na 4ª. Exposição (Póstuma) do Grémio Artístico. Vide doc. fotográfica anexa.

196 - Ver, a propósito da utilização das cores, a reprodução fotográfica dos apontamentos do pintor sobre o assunto, pertencente ao espólio da neta, D. Dora Silva Porto.

197 - Vimos anteriormente a expressão desse jogo em momentos de grande imponência, como o são "Cancela Vermelha" e "Volta para a Arribana".

198 - Da vasta série desses desenhos e exercícios, num número total de 38 desenhos e aguarelas, 81 crayons, 10 recortes de cartolina e 3 desenhos grandes, destacámos um conjunto cuja reprodução fotográfica julgamos ser suficientemente representativa para a compreensão da evolução do pintor. A este nível, de notar para além da colocação da assinatura, de traço ainda muito inseguro em alguns casos, a data - 1869 - sobre uma aguarela-paisagem inacabada e não portuguesa-cujo enquadramento cenográfico tem ainda muito de romântico.

Referência especial para a cópia da "Sagrada Família", a partir de uma gravura francesa e para a cópia de um pormenor de "O Músico Enraivecido", gravura contida no Semanário "O Archivo Popular" de 12/5/1838, nº. 19. Vide ~~www~~ doc. fotográfica anexa.

Interessante, também, notar o tema da paisagem, como preocupação dominante ao longo da produção.

199 - Pertencente ao espólio em poder da neta. Vide doc. fot. anexa.

200 - Pertencente à Col. do Museu Grão-Vasco, em Viseu. Vide doc. fotográfica anexa.

201 - Vide doc. fot. anexa.

202 - Óleo sobre tábuas, pertencente à Col. do M.N.A.C.. Vide doc. fotográfica anexa e ficha respectiva.

203 - Fotografia do pintor no seu atelier, inserida no "Álbum de Família" em poder da neta. Ver doc. fot. anexa.

204 - Fotografia pertencente ao "Álbum de Família" em poder da neta. Vide doc. fotográfica anexa.

De referir que, segundo informação e registos familiares, Silva Porto casou com Adelaide Torres Pereira em 6 de Fevereiro de 1882, com 31 anos de idade.

205 - Tela de Columbano datada de 1883, que tem <sup>por</sup> assunto Silva Porto pintando as vacas do quadro "Na Pastagem", que integra a Col. da Casa dos Patudos.

206 - Luís Teixeira, "Figuras e Episódios do Leão de Ouro", Editorial Ática, Lda., Lisboa, 1941, págs. 5 e 7.

207 - Idem, págs. 8 e 11.

208 - De uma ou outra forma as origens do "Grupo do Leão" relacionam-se com a revolta dos novos artistas contra a estagnação da pintura em Portugal. As exposições da "Sociedade Promotora", fundada em 1860 com certo entusiasmo pelos artistas e amadores desse tempo, procuravam infundir um mercado de arte que se distinguiu pelas disposições estatutárias que destinavam os quadros admitidos nas suas exposições, na larga maioria, a prémios aos sócios contribuintes...

209 - Sobre o teatro naturalista ver, nomeadamente, as seguintes obras de Luís Francisco Rebelo:

- "O Teatro Naturalista e Neo-Romântico (1870-1910)" - Biblioteca Breve, Mec, Lisboa, 1978;

- "História do Teatro de Revista em Portugal - Da Regeneração à República", Pub. D. Quixote, Lisboa, 1984.

210 - Do grupo que na larga sala do café da Rua do Príncipe (onde a fábrica decerveja da marca "Leão" tinha o seu depósito) se reunia à noite, dizia Monteiro Ramalho ("Folhas d'Arte", pág. 9): "Entre alguns meios bifés (...) bebem-se alguns copos de cerveja espumante; e fuma-se e conversa-se o mais naturalmente que se pode", com a con-

vicção "de que ninguém come, bebe, fala ou queima cigarros bons doutra maneira".

Desse grupo faziam parte, de acordo com o testemunho do retrato do mesmo nome, de Columbano (1885) e ainda segundo Ribeiro Christino ("Estética Cidadina", Livraria Portugália, Lisboa, 1923): José Malthoa, Moura Girão, Rodrigues Vieira, Henrique Pinto, João Vaz, Silva Porto, António Ramalho, Rafael Bordallo Pinheiro, Cipriano Martins, Columbano, Alberto de Oliveira, Ribeiro Christino, Manuel, o criado dos artistas, e Dias, o outro criado.

211 - Tal o balanço efectuado em 1891 no "Anuário do Grémio Artístico", relativo ao ano de 1890, sobre a actividade do "Grupo do Leão".

212 - Vide "Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Belas-Artes em Portugal", apresentado pelo Conselho Administrativo em sessão da assembleia geral de 21 de Maio de 1883.

213 - Idem, idem, pág. 5: "O Conselho chama a vossa atenção para a necessidade que temos de aumentar as nossas delegações. É este o meio mais eficaz de tornar conhecida no país esta sociedade, e de atrair para ela simpatias que a façam um dia triunfar da indiferença com que ainda hoje grande número de pessoas, aliás ilustradas, olha para as belas-artes".

214 - Monteiro Ramalho, "Folhas d'Arte", M.Gomes Editor, Lisboa, 1897, pág. 122.

215 - Para o aprofundamento da história do agrupamento do Leão, bem como das implicações produzidas a diversos níveis, há que distinguir o vasto manancial de documentação que pode ser recolhido nas seguintes fontes:

\_ Silva Gayo - "Um Anno de Chronica", 188 (edição coeva da existência do Grupo);

\_ Ribeiro Artur - "Arte e Artistas Contemporâneos", 1897, com base no qual Fialho de Almeida traça, no Prefácio, um quadro sintético e preciso sobre a influência do Grupo;

\_ Ribeiro Chistino - "Estética Cidadina", 1923, documento fundamental não só para identificação dos personagens retratados, como também pelo testemunho do autor enquanto componente da vida do agrupamento;

\_ Monteiro Ramalho - "Folhas d'Arte", 1897, importante pelo acompanhamento da existência da associação, bem como da evolução dos participantes e da acção prática que norteou a sua produção.

216 - Monteiro Ramalho, "Folhas d'Arte", pág. 12.

217 - A 1ª. Exposição do "Grupo do Leão", em 1881, foi realizada num segundo andar da Rua do Alecrim, cuja sala fora cedida pela Sociedade de Geografia. O Catálogo reproduzia desenhos dos expositores através de uma nova técnica - zincogravura. É de realçar o dinamismo das iniciativas de Alberto Oliveira, o grande impulsor do agrupamento e das exposições.

218 - In "Figuras e Episódios do Leão de Ouro", Luís Teixeira, Editorial Ática, Lda., Lisboa, 1941, pág. 13.

219 - O "Grupo do Leão" realizaria a partir de 1881 um total de oito exposições anuais, até 1888, na época do Inverno, para evitar o encontro com os Salões da "Promotora", que ocorriam na Primavera. Para além dessa actividade, Diogo de Macedo ("Os Paineis do Grupo do Leão", Lisboa, 1946) chama a atenção para a importância documental e estética dessa "parada de excelentes obras", que "não era inferior às Exposições da Sociedade Promotora nem às do próprio Grupo do Leão" - pág. 7.

220 - Vide catálogo do 5º. Salão do Grupo do Leão, de que também faziam parte os pintores Sousa Pinto e Carlos Reis e ainda os escultores Teixeira Lopes e Moreira Rato.

221 - Monteiro Ramalho, ob. cit., pág. 192.

222 - Idem, idem, pág. 258.

223 - Vide "Anuário Artístico" relativo ao ano de 1890, pág. 6.

224 - Idem, idem, pág. 7: "O projecto de estatutos e de regulamento interno da nova sociedade em que ia transformar-se o Grupo do Leão, foi pela mesma comissão discutido e assentado em quatro reuniões, que

tiveram lugar de 14 a 20 do mês de Dezembro de 1889.

A redacção do projecto de estatutos foi elaborada por Silva Porto, Ernesto Ferreira Condeixa e João Vaz, membros do grupo e ainda pelos escritores que tinham acompanhado a acção do grupo - AbelAcácio Botelho, Monteiro Ramalho e Brito Monteiro.

225 - Xilografo, no "Occidente" de 1894, pág. 133, notava o decréscimo de qualidade logo na Exposição imediata à sua morte.

226 - Vide "Estatutos do Grémio Artístico", no seu artigo 2º..

227 - Luís Teixeira, ob. cit.. págs. 18 e 19, caracteriza do seguinte modo essa sociedade - "Lisboa e o país acordam com a brusca sacudida do ultimatum (...) A capital estremunhada ainda do seu belo sonho romântico, estava irremediavelmente entregue às iniquidades do Progresso.

228 - Após a aprovação dos estatutos em Abril de 1890, já eleita a primeira Direcção, com Silva Porto como Presidente, Ramalho Ortigão Presidente da Assembleia Geral e o Conde de Almedina Presidente do Conselho Fiscal.

Depois da morte de Silva Porto, suceder-lhe-iam na presidência do Grémio Artístico António Ramalho (1895), Veloso Salgado (1898) e no secretariado a partir de 1892 D. José Pessanha. Nove exposições anuais realizadas na Escola de Belas-Artes de Lisboa, até 1899, após o que em Março de 1901 o Grémio fundir-se-ia com a Sociedade Promotora originando a Sociedade Nacional de Belas-Artes, como é sabido.

229 - "Folhas d'Arte", pág. 269.

230 - Ribeiro Artur, "Arte e Artistas Contemporâneos", Vol. I, pág. 314 e Vol. III, pág. 245.

231 - Ribeiro Artur, ob. cit., Vol 1, pág. 311.

232 - Idem, idem. pág. 314.

233 - Ribeiro Cristino, "Estética Cidadina", Livraria Portugália, Lisboa, 1923, págs. 37/38.

234 - Referência especial para "A Arte em Portugal no Séc. XIX", Vol II, Liv. Bertrnd, Lisboa, 1966, pág. 26 e para "O Grupo do Leão" 1880 e 81, Caldas da Rainha, 1981, e ainda para o artigo intitulado "Columbano: os véus e os espectros", in "Colóquio Artes" nº. 43, Dezembro de 1979, págs. 24 a 33.

A identificação dos retratados pode ser encontrada tanto na primeira e segunda destas referências, como na "Estética Cidadina" de Ribeiro Christino, já citada, pág. 37.

235 - Luis Keil, in "Catálogo da Exposição do Grupo do Leão", realizada na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em 1941, pág. 15.

236 - Idem, idem, págs. 16 e 17.

237 - Monteiro Ramalho, ob. cit., pág. 2.

238 - Idem, idem, pág. 3 - "a explicação lógica deste renascimento consolador (...) de vir há três ou quatro anos para Lisboa o notável paisagista Silva Porto".

239 - Idem, idem, pág. 41.

240 - "Os quadros dos artistas que a Sociedade admitia às suas Exposições, eram destinados, na sua grande maioria, a prémios aos sócios contribuintes" - vide catálogo da Exposição do Grupo do Leão realizada na S.N.B.A. em 1941, pág. 13.

241 - José de Almada Negreiros, "Palestra" proferida por ocasião da Exposição realizada na S.N.B.A. de Lisboa, em 1941, e intitulada "O Grupo do Leão visto pelos Modernos".

242 - Ramalho Ortigão. "A Arte Nacional e a Exposição do Grémio Artístico", artigo publicado na Revista Ilustrada de 31 de Março de 1891, e inserido na "Arte Portuguesa" tomo III, Lisboa 1947, pág.155.

243 - Fialho d'Almeida, "Vida Irónica", primeira publicação em 1892. Consultámos a edição de 1957, Clássica Editora, Coimbra, pág. 272; artigo respeitante à Exposição do Grémio Artístico, em 1891.

244 - Monteiro Ramalho, "Allocução proferida na sessão especial em que o Grémio Artístico inaugurou um retrato, pintado a óleo, de Silva Porto" - 12 de Maio de 1894, in "Post-Scriptum", "Folhas d'Arte" págs. 273 a 276.

245 - Zacharias d'Aça, crítica à 6ª. Exposição do Grémio Artístico datada de 12 de Maio de 1896 e inserida in "O Occidente".

246 - Monteiro Ramalho, "Folhas d'Arte", págs. 126 e 127, artigo intitulado "Despedidas da Promotora".

247 - Idem, idem, págs. 127 e 128.

248 - Ribeiro Artur, ob. cit., Vol. I, págs. 102/103 (artigo datado de Maio de 1894).

249 - Idem, idem, pág. 232 - artigo sobre a 2ª. Exposição do Grémio Artístico.

250 - Idem, idem, pág. 321 - artigo sobre a 4ª. Exposição do Grémio Artístico.

251 - Monteiro Ramalho, ob. cit., artigo sobre "O Quinto Salão do Grupo do Leão", págs. 190/191 (Janeiro de 1886).

252 - Idem, idem. Artigo datado de Fevereiro de 1889, a propósito do 8ª. Salão - págs. 242 & 244.

253 - Exposto no "Salon" de Paris, em 1891 e em 1898 na Exposição do "Grémio Artístico".

254 - Ribeiro Artur, ob. cit., Vol III, págs. 224/225.

- 255 - José de Figueiredo, "Prefácio" ao Catálogo da Exposição de Pintura, Pastel e Desenho de Sousa Pinto, S.N.B.A., 1916.
- 256 - Monteiro Ramalho, "Folhas d'Arte", págs. 114/115, artigo sobre o "3º. Salão".
- 257 - Idem, idem, pág. 203, artigo sobre "O Sexto Salão". Também no "Oitavo Salão" do Grupo, Monteiro Ramalho voltaria a tecer a mesma crítica a propósito das figuras do quadro "A Saída da Massa" - vide pág. 236.
- 258 - Ribeiro Artur, ob. cit., Vol. I, pág. 323, artigo sobre "A Quarta Exposição do Grémio".
- 259 - Ribeiro Artur, ob. cit. vol II, pág. 68, artigo intitulado "João Vaz", datado de Setembro de 1897.
- 260 - Crítica de Xilographo a propósito dz 3ª. Exposição do Grémio Artístico in "O Occidente" nº. 517, pág. 116.
- 261 - Monteiro Ramalho, ob. cit., págs. 40/41.
- 262 - Idem, idem, págs. 142/143, artigo sobre "O Quarto Salão".
- 263 - Monteiro Ramalho, ob. cit., págs. 198/199 e 239. Referência especial aos três retratos de crianças apresentados no 6º. Salão e ao retrato de Abel Acácio Botelho.
- 264 - Júlio Dantas, "O Pintor António Ramalho", S.N.B.A., Lisboa 1916.
- 265 - Momentos que Ramalho Ortigão traduziu n' "a lavra, a sementeira, a monda, a ceifa, a debulha, a empa, a poda, a vindima, a pisa, a transfega, a faina da eira e do lagar, os grandes acontecimentos domésticos, o baptizado, a boda, o mortório, a matança do porco, a prova do azeite e do vinho novo, a extrema-unção, a intriga eleitoral", etc.-vide "Arte Portuguesa", Vol. II, pág. 227, edição 1943.

- 266 - Monteiro Ramalho, ob. cit., págs. 20 a 23.
- 267 - Ribeiro Artur, "Arte e Artistas Contemporâneos", Vol I, pág. 125 - "José Malhoa", datado de Maio de 1895.
- 268 - "Arte Portuguesa", Vol. II, pág. 227, Lisboa, 1943.
- 269 - Manuel de Sousa Pinto, "Últimos anos de Malhoa", Caldas da Rainha, 1934.
- 270 - Monteiro Ramalho, ob. cit., págs. 204/205.
- 271 - Ribeiro Artur, "Arte e Artistas Contemporâneos", Vol I, pág.327.
- 272 - Ao analisar a participação do pintor na 7ª. Exposição do Grémio, em 1897, Ribeiro Artur vira a solidez da sua pintura, "bom desenho e uma bela distribuição de luz" - vide Ribeiro Artur, ob. cit., Vol II, pág. 255.
- 273 - "Folhas d'Arte", pág. 252 - artigo sobre o 8º. Salão do "Grupo do Leão", em 1888.
- 274 - Artigo sobre a 4ª. Exposição do Grémio Artístico, em 1894, da autoria de "Xilographo" in "O Occidente", págs. 132 e 134.
- 275 - Ribeiro Artur, ob. cit., Vol. III, pág. 269.
- 276 - Ribeiro Artur, ob. cit., Vol. III, págs. 234 e 272.
- 277 - Ribeiro Artur, ob. cit., Vol. II, págs. 256/257. Artigo sobre a 7ª. Exposição do Grémio - 1897.
- 278 - Ribeiro Artur, ob. cit., Vol. I, pág. 226.
- 279 - Idem, idem, Vol. II, pág. 236.

280 - Idem, idem, Vol. I, pág. 239.

281 - Idem, idem, Vol. I, págs. 319/320.

282 - Idem, idem, Vol. II, págs. 219, 227 e 229.

283 - Crítica de "Xilógrapho" a propósito da 3ª. Expôsição do Grémio Artístico in "O Occidente" nº. 517, pág. 116.

284 - Luís Chaves, crítica à Exposição da S.N.B.A. datada de 21 de Maio de 1914 e inserida in "O Occidente".

285 - Ramalho Ortigão, "As Farpas", Vol. X, pág. 111.

286 - Esperamos concretizar a intenção, em breve, através de uma investigação radicada nos campos da literatura e da pintura.

287 - Embora a visão silvaportiana seja de ordem eminentemente sentimental, o tratamento temático da suas representações rurais ultrapassa a atinência do próprio País para se filiar na "imagerie" generalizada a partir dos anos 50 por toda a Europa e codificada pelos "Salons" de Paris. Cenas de trabalho, de costumes, consciência da etnologia e da etnografia, ou seja, o camponês representado em cenas de género e apresentado no contexto do seu quotidiano, através do respeito pela descrição e pelo rigor dos detalhes observados, concorrendo deste modo para transmitir uma dimensão enriquecedora das tradições locais e da cultura rural.

288 - Vide "A Volta do Mercado", pertencente à Colecção da Casa dos Patudos, em Alpiarça, quadro reproduzido na documentação fotográfica anexa.

289 - De diversificação de imagens da realidade campesina abrangida por transformações entre as décadas de 70 e de 90 encontramos indícios, nomeadamente, nos seguintes autores: com Rafael Bordallo Pinheiro, o camponês é republicano, anarquista, nacionalista; com Silva Porto, regionalista; com Eça de Queirós, já no final da sua vida literária, a proposta será a da permeabilização do camponês

aos progressos da "urbe", mas é preciso notar que o referente da cidade não é nacional, mas sim Paris.

290 - Pertencente ao M.N.S.R., Porto-vide doc. fotog. anexa.

291 - "Charneca" pertencente à Colecção do M.N.A.C., Lisboa-vide documentação fotográfica anexa.

292 - Pertencente ao espólio em poder da neta do pintor, Exm<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. D. Dora Silva Porto, e ainda de uma fase pré-académica.

293 - Quadro pertencente à Col. do Museu Grão-Vasco, em Viseu e intitulado "Estação do Caminho de Ferro à Noite"-vide doc. fot.anexa.

294 - Vide correspondência pessoal de Silva Porto, dirigida ao pai, residente no Porto, e arquivada pela neta.

295 - Vide "O Álbum", cena íntima retratando D. Emília Bordallo Pinheiro e a esposa do pintor, reprodução inserida no livro citado, de Varela Aldemira.

296 - Ramalho Ortigão revelava ausência de discernimento crítico ao confundir conceitos de realismo, naturalismo e impressionismo, que empregava para caracterizar a obra de Silva Porto.

297 - Ramalho Ortigão, artigo publicado no "Diário da Manhã", de 15 de Outubro de 1879.

298 - Idem, idem: "O gosto do público acompanhará rapidamente essa evolução, porque o público só não compreende os quadros que não sente, os quadros que, por uma aberração da arte e por um convencionalismo académico, deixam de fazer vibrar na sua alma as comoções unicamente produzidas pela imagem fiel, directa e viva da natureza em que ele foi criado e cujos aspectos constituem no íntimo do seu ser um dos elementos da sua vida moral".

299 - No artigo publicado na "Arte Portuguesa", ano I, n.º. 2, Feve-

reiro de 1895 afirmava Ramalho: "Corot português, foi ele o primeiro dos nossos pintores que, frente a frente com a natureza, humildemente, paciente e apaixonadamente a inquiriu nos seus múltiplos aspectos (...) A atmosfera respira-se. Circula o ar no espaço".

300 - Idem, idem.

301 - Monteiro Ramalho, "Folhas d'Arte", págs. 6/7.

302 - Monteiro Ramalho, ob. cit., pág. 52.

303 - Ramalho Ortigão, escreveria a esse propósito no artigo publicado na "Arte Portuguesa", ano I, nº. 2, Fevereiro de 1895 e inserido no Tomo II da Edição de 1943, Lisboa, págs 277/278: "Ao conjunto da grande obra a que me tenho referido poderíamos chamar As Viagens na Minha Terra, a óleo. O divino Garrett foi de todos os escritores do mundo aquele que com mais terno, mais penetrante, mais persuasivo encanto fez amar de quantos o leram a terra da sua pátria. Silva Porto - e com esta derradeira palavra deponho comovidamente sobre o seu túmulo a coroa que lhe deve a gratidão nacional - é o Garrett da pintura portuguesa".

304 - No plano social, e ainda que Silva Porto não tivesse jamais tomado qualquer posição declarada face à questão social ou de envolvimento manifestamente político, é nosso dever registar a sua colaboração nas Comemorações do Centenário da morte de Camões, atitude que embora se possa explicar em parte pelos laços de gratidão que uniam o pintor a Ramalho, um dos grandes promotores das Comemorações, não pode por outro lado considerar-se como demasiadamente inocente: o convívio com vultos como Soares dos Reis, Columbano, Ramalho, as personagens do Grupo do Leão, enfim com os dinamizadores da cena artística portuguesa não poderia ter ficado impune...

305 - José-Augusto França, "O Romantismo em Portugal", Vol 6, pg.1180.

306 - Ramalho Ortigão, "As Farpas", 1876, Vol. X, pág. 111.



307 - Monteiro Ramalho nas suas "Folhas d'Arte", pág. 5, chama a atenção para que "Foi justamente Anunciação quem, na Academia, começou a encaminhar os seus discípulos para o estudo profíquo da natureza. Somente ele desconhecia os progressos enormes e continuados que a arte ia atingindo nos países estrangeiros. E por isso é que estava reservado para Silva Porto chegar de França, de Itália e doutras partes d'além, com o seu talento admiravelmente educado e enriquecido de conhecimentos preciosos, a grande vantagem de promover a florescência actual da pintura de paisagem (...) veio revelar clara e francamente todos os processos modernos de pintar, com largueza, com consentimento, e com a cor sugerida pelos modelos incoercíveis da natureza".

Efectivamente, deve registar-se o papel inovador de Silva Porto, no contexto do ensino académico nacional: na conferência seguinte à que registou a sua nomeação, 19 de Maio de 1879, uma das faltas que aí se encontra refere que "O Secretário declarou que o Sr. Prof. Porto não podia comparecer, por se achar com os alunos no campo, estudando o natural."

308 - Essa ideia de articulação entre o nacionalismo, o ruralismo e a natureza repercute-se significativamente na repartição temática do primeiro volume da edição de "As Farpas", de 1877: "As praias"; "Os Monumentos"; "A Paisagem"; "Os Campos".

309 - Ramalho Ortigão, "A Arte Nacional e a Exposição do Grémio Artístico", publicado na Revista Ilustrada de 31/3/1891 e inserido na "Arte Portuguesa", tomo III, Lisboa, 1947, pág. 169.

310 - Conforme informação colhida junto da neta, e ainda com base no conteúdo do atestado médico passado pelo Dr. Joaquim Teotónio que, em Maio passado lhe havia diagnosticado "typhlite" - vide arquivo da Academia de Belas-Artes de Lisboa.

311 - Vide "O Romantismo em Portugal", Vol. 6, pág. 1273 e seguintes.

V - PRINCIPAL BIBLIOGRAFIA CONSULTADAa) - DICIONÁRIOS

- "Dicionário da Pintura Portuguesa" (Palneado e Organizado por Mário Tavres Chicó, Armando Vieira Santos e José-Augusto França), Estúdios Cor, Lisboa, 1973
- "Encyclopédie Illustrée du Costume et de la Mode", Paris, 1970
- "Le Langage des Styles" (Germain Bazin), Somogy, Paris, 1976
- "Le Larousse des Grands Beintres", Paris, 1976
- "Les Muses", Paris, 1973
- "Petit Larousse de la Peinture", tomes I e II, Librairie Larousse, Paris, 1979

b) - HISTÓRIAS GERAIS

- "Histoire Générale des Civilisations", Vol. VI - Le XIX<sup>e</sup>. Siècle -,  
por Robert Schnerb, Puf, Paris, 1968
  
- "História do Mundo", Vol. IX, Pub. Alfa, Lisboa, 1973
  
- "História de Portugal" - A.H. de Oliveira Marques, Vol. II, Palas  
Editores, Lisboa, 1976
  
- "História de Portugal" - Vol. VII - Capítulo II e III, da autoria  
de João de Barros e Luís de Pina -, Barcelos, 1935

c) - HISTÓRIAS DA ARTE NO SÉC. XIX

- "A Arte em Portugal no Séc. XIX", José-Augusto França, 2 Vols., Lisboa, 1966
- "Histoire de la Peinture Française", Pierre Francastel, Vol. I, Éditions Gonthier, Paris, 1955
- "Histoire de l'Art", Louis Hautecoeur, Vol. III - "De la Nature à l'Abstraction" - Flammarion, Paris, 1959
- "Histoire de l'Art" - Le XIX<sup>e</sup>. Siècle -, Vol.II, Louis Hautecoeur, Flammarion, Paris, 1950
- "Histoire Générale de l'Art Moderne", Élie Faure, Tome II, Paris 1965
- "História da Arte" - Germain Bazin, Lisboa, 1976
- "História da Arte" - H.W.Janson, F.C.Gulbenkian, Lisboa, 1979
- "Le XIX<sup>e</sup>. Siècle" - Jurgen Schultze, Éditions Rencontre, Lausanne, Paris, 1970 (trad. française par Sonia de la Frélie)
- "The Social History of Art", chap. VII - "Naturalism and Impressionism", Arnold Hauser, London, 1951

d) - OBRAS DE CARÁCTER GENÉRICO SOBRE O SÉC. XIX

- "Anuário Estatístico de Portugal" - Ano 1886, Imprensa Nacional, 1886
- CARLYLE - "Histoire de la Révolution Française", Vols. I a III, Paris, 1867
- CABRAL, M. Villaverde - "O Desenvolvimento do Capitalismo em Portugal no Séc. XIX", Lisboa, 1976
- CASTRO, Armando - "Introdução ao Estudo da Economia Portuguesa, Lisboa, 1947
- COSTA, D. António da - "No Minho", 1873
- FRANÇA, José-Augusto - "As Conferências do Casino no Parlamento", Livros Horizonte, Lisboa, 1973
- HOBBSBAWM - "Indústria e Império I" - Edit. Presença, Lisboa, 1968
- "Inquérito Industrial de 1881", Vol. 3, 1882
- MARTINS, Oliveira - "Portugal Contemporâneo", Lisboa, 1977
- MEDINA, João - "As Conferências do Casino e o Socialismo em Portugal", Pub. D. Quixote, Lisboa, 1984
- MORAZÉ, Charles - "Os Burgueses à Conquista do Mundo", Edições Cosmos, Lisboa/Rio de Janeiro, 1965
- NOGUEIRA, César - "Notas para a História do Socialismo em Portugal" (1871-1910), 1.ª Vol., Lisboa, 1964

- NOGUEIRA, J. Félix Henriques - "O Município no Séc. XIX", Lisboa, 1856
- PEREIRA, Miriam Halpern - "Livre Câmbio e Desenvolvimento Económico" - Portugal na 2ª. metade do séc. XIX, Lisboa, 1971
- QUEIRÓS, Eça de - "Echos de Paris", Porto, 1918
- QUEIROS, Eça de - "Prosas Esquecidas" (textos recolhidos)-Vols. I, II, III e IV, Presença, Lisboa, 1965-1966
- REBELLO, Luís Francisco - "História do Teatro de Revista em Portugal-Da Regeneração à República-Pub.D.Quixote, Lisboa, 1984
- REBELDO, Luís Francisco - "O Teatro Naturalista e Neo-Romântico (1870-1910)-Biblioteca Breve, Lisboa, 1978
- SÁ, Victor de - "Perspectivas do Séc. XIX", Portugália Editora, Lisboa, 1964
- SANTOS, Maria de Lurdes Lima dos - "Para uma Sociologia da Cultura Burguesa em Portugal no Séc. XIX", Edit.Presença,Lisboa, 1983
- SERRÃO, Joel - "Temas Oitocentistas", 2 Vols., Lisboa, 1959 e 1962 (consultada a edição de Livros Horizonte, Lisboa, 1980)
- VALENTE, Vasco Pulido - "Uma Educação Burguesa", Notas sobre a Ideologia do Ensino no Séc. XIX", Livros Horizonte, Lisboa, 1974
- VALENTE, Vasco Pulido - "O Movimento Operário em Portugal" - Revista do Gabinete de Investigações de Análise Social, 2ª. Série, Vol. XVII, 1981
- VÁRIOS - "O Séc. XIX em Portugal" - Comunicação ao Colóquio organizado pelo Gabinete de Investigações Sociais, Nov. de 1979

e) - MONOGRAFIAS

- ALDEMIRA, Varela - "Silva Porto", Lisboa, 1954
- BOURET, Jean - "L'École de Barbizon et le Paysage Français au XIX<sup>e</sup>.  
Siècle", Éditions Ides et Calendes, Neuchâtel, Suisse, 1972
- BRETELL - "Les Peintres et le Paysan au XIX<sup>e</sup>. Siècle", Skira, Paris,  
1983
- COGNIAT, Raymond - "Le Siècle des Impressionnistes", Flammarion,  
Paris, 1959
- FRANÇA, José-Augusto - "O Retrato na Arte Portuguesa", Livros Hori-  
zonte, Lisboa, 1981
- FRANÇA, José-Augusto - "O Romantismo em Portugal", 6 Vols., Lisboa,  
sem data, Livros Horizonte
- FRANÇA, José-Augusto - "Rafael Bordalo Pinheiro", Lisboa, 1981
- FRANÇA, José-Augusto - "Zé Povinho", Lisboa, 1975
- FRANCASTEL, Pierre - "L'Impressionnisme", Éditions Denoel Ganthier,  
Paris, 1974
- HAZAN, Fernand - "Les Impressionnistes et Leur Temps", Paris, 1959
- HENRIET, C. F. - "Les Campagnes d'un Paysagiste", Paris, 1896
- HENRIET, C. F. - "Le Paysagiste aux Champs", A. Lévy, Librairie Édi-  
teur, Paris, 1876

- LEYMERIE, Jean - "L'Impressionnisme", Skira, Paris, 1959
- MARTINI, Albert - "L'Impressionnisme" - Le XIX<sup>e</sup>. Siècle - Librairie Hachette, Paris, s/d
- MARTINO, Pierre - "Le Naturalisme Français" (1870-1895), Armand Colin, Paris, 1923 (4. édition, 1945)
- PILLEMENT, Georges - "Les Pré-Impressionnistes", Les Clefs du Temps S.A., Zoug, Suisse, 1974

f) - MANUAIS

- BLUNDEN, Maria e Godfrey - "Journal de l'Impressionnisme", Skira, Paris, 1973
- CHAMPFLEURY, J. - "Le Réalisme", Collection Savoir, Paris, 1973
- CLARK, Kenneth - "Landscape into Art", New York, 1979
- DORFLES, Grillo - "Oscilações do Gosto", Livros Horizonte, Lisboa, 1974
- FRANÇA, José-Augusto - "A Arte Portuguesa de Oitocentos", Lx, 1979
- FRANCASTEL, Pierre - "Arte e Técnica nos Sécs. XIX e XX", Lx, s/d
- FRANCASTEL, Pierre - "Peinture et Société", Éditions Denoel Gonthier, Paris, 1977
- FRANCÈS, Robert - "Psychologie de l'Art et de l'Esthétique", 2 Vols, Puf, Paris, 1979
- GOLDMANN, Lucien - "A Criação Cultural na Sociedade Moderna", Ed. Presença, Lisboa, 1976
- HADJINICOLAOU, Nicos - "Histoire de l'Art et Lutte des Classes", F. Maspero, Paris, 1974

- HAUSER, Arnold - "A Arte e a Sociedade", Editorial Presença, Lisboa, 1984
- HAUSER, Arnold - "Teorias da Arte", Edit. Presença, Lisboa, 1973
- VENTURI, Lionello - "De Giotto a Chagall", Estúdios Cor, Lisboa 197
- VENTURI, Lionello - "Histoire de la Critique de l'Art", Flammarion, Paris, 1969
- VOLPE, Galvano dela - "Crítica do Gosto" (2 Vols.), Editorial Presença, Lisboa, s/d

g) - OBRAS DE CARÁCTER LITERÁRIO

- ALMEIDA, Fialho d' - "Cidade do Vício", Lisboa, 1881 (consultada a 8ª. Edição, 1943)
- ALMEIDA, Fialho d' - "Contos", Lisboa, 1881
- BORNECQUE, J. H. e Pierre Cogny - "Réalisme et Naturalisme", Classiques Hachette, Paris, 1958
- BOTELHO, Abel - "Livro de Alda", 1895
- BOTELHO, Abel - "Mulheres da Beira" (Contos), 2ª, Edição, Lx, 1896
- BOTELHO, Abel - "Próspero Fortuna", Livraria Cherdron, 1925
- BRAGA, Teófilo - "Modernas Ideias na Literatura Portuguesa", 1892
- BRAGA, Teófilo - "Teoria da História Literária Portuguesa", 1872
- BRAGA, Teófilo - "O Povo Português nos seus Costumes, Crianças e Tradições" (2 Vols.), 1885
- CARVALHO, Joaquim - "Perspectiva da Literatura Portuguesa do Séc. XIX", II, Lisboa, 1948

- CIDADE, Hernâni - "Séc. XIX: A Revolução Cultural em Portugal e Alguns dos Seus Mestres", Lisboa, 1985
- COELHO, Jacinto do Prado - "Dicionário de Literatura" (2 Vols.), Porto, 1969-1971
- COELHO, Trindade - "Os Meus Amores", 1891
- COGNY, Pierre - "Le Naturalisme", Luf, Paris, 1976
- CORDEIRO, J. A. da Silva - "A Crise em seus Aspectos Morais", Coimbra, 1896
- COSTA, D. António da - "No Minho", Portugália, Lisboa, 1923
- DÂMASO, Reis - "Júlio Dinis e o Naturalismo"
- DIAS, Augusto da Costa - "A Crise da Consciência Pequeno-Burguesa - O Nacionalismo Literário da Geração de 90", Portugália Editora, Lisboa, 1962
- DINIS, Júlio - "A Morgadinha dos Canaviais", 1868 (consultada a Edição de Lisboa, 1973)
- DINIS, Júlio - "As Pupilas do Sr. Reitor", 1867 (consultada a Edição de Porto, 1964)
- DINIS, Júlio - "Os Fidalgos da Casa Mourisca", 1871 (consultada a Edição de Lisboa, 1972)
- DÓRIA, António Álvaro - "A Vida Rural no Romance Português", Lisboa, 1950

- FEIJÓ, António - "Líricas e Bucólicas", 1884
- FIGUEIREDO, Fidelino de - "História da Literatura Realista", 2ª. Edição, Lisboa, 1924
- LEPECKI, Maria Lúcia - "Romantismo e Realismo na Obra de Júlio Dinis", Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1979
- LOPES, Óscar - "História Ilustrada das Grandes Literaturas", 2º. Vol; Literatura Portuguesa, Estúdios Cor, Lisboa, 1973
- MACHADO, Álvaro Manuel - "A Geração de 70 = Uma Revolução Cultural e Literária", Instituto de Cultura Portuguesa, Lx., 1977
- PINTO, Júlio Lourenço - "Do Realismo na Arte", Lisboa, 1877
- PINTO, Júlio Lourenço - "Estética Naturalista", 1884
- PINTO, Júlio Lourenço - "O Senhor Deputado", Porto, 1882
- QUEIRÓS, Eça de - "A Cidade e as Serras", Livraria Cherdron, Porto, 1903 (2ª. Edição)
- QUEIRÓS, Eça de - "O Conde d'Abranhos", Porto, 1973
- QUEIRÓS, Eça de - "Os Maias", Vol. I, Lisboa, 1888
- QUEIRÓS, Eça de - "Uma Campanha Alegre", Farpas nº. 1, 1871, Edição de 1927

- QUEIRÓS, Teixeira de - "A Morte de D. Agostinho", 1895
- QUEIRÓS, Teixeira de - "As Minhas Opiniões", Edição do "Dia", Lisboa, 1896, Vols. I e II
- QUEIRÓS, Teixeira de - "O Sallústio Nogueira", Lisboa, 1909 (1ª. Edição: 1883)
- SARAIVA, António José - "As Ideias de Eça de Queirós", Lisboa 1946
- SARAIVA, António José - "História da Cultura em Portugal", Vol. III, Lisboa, 1960
- SARAIVA, António José - "História da Literatura Portuguesa", Porto Editora, Lisboa s/data (em colaboração com Óscar Lopes)
- SARAIVA, António José - "Para a História da Cultura em Portugal", Vol. II, Lisboa, 1972
- VERDE, Cesário - "O Livro de Cesário Verde", editado em 1877 por Silva Pinto (consultada Edição "Europa-América, s/data)
- VIEIRA, José-Augusto - "Phototypias do Minho", Porto, 1879

h) - ARTIGOS ESPECÍFICOS SOBRE O PINTOR SILVA PORTO

- BURITY, Braz - Artigos in "O Primeiro de Janeiro" de 1934 a 1939
- BURITY, Braz - "Duas cartas ao Dr. Vasco Valente", Edição da Comissão Executiva das Homenagens Cívicas a Silva Porto, Henrique Bousão e Artur Loureiro, publicadas pelo "Jornal de Notícias" do Porto, de 21 a 23 de Novembro de 1940
- "O Centenário de Silva Porto" - In "Arte", Ano I, nº. 1, Jan/1951
- GUIMARÃES, Alfredo - "O pintor Silva Porto e a paisagem do Minho" in "Revista de Guimarães", Vol. III (págs. 215 a 223)
- GUSMÃO, Adriano - "O Centenário de Silva Porto" in "Arte", Ano I, nº. 1, Janeiro de 1951 (págs. 3-4)
- LOPES, Joaquim - "Silva Porto" - Separata da Revista "Occidente", Vol. XIX, 1955
- MONIZ, Egas - "Silva Porto", Separata de "O Médico", nº. 9, Lisboa, 1950 (págs. 5 a 14)
- PENTEADO, Manuel - "Silva Porto", in Revista "Serões", 2ª. Série, Vol. I, Lisboa, 1905 (págs. 464 a 476)

1) - OBRAS OITOCENTISTAS SOBRE CRÍTICA DE ARTE E DA  
SOCIEDADE EM PORTUGAL

- ALMEIDA, Fialho - "Os Gatos" - 1889-1894
- ALMEIDA, Fialho - "Vida Irónica", 1892 (consultada a edição da Clássica Editora, Coimbra, 1957)
- ARTUR, Ribeiro - "Arte e Artistas Contemporâneos", Vols. I, II e III, 1896, 1898 e 1903
- CHRISTINO, Ribeiro - "Estética Cidadina", Lisboa, 1923
- GAYO, Silva - "Um Anno de Chronica", 1888
- ORTIGÃO, Ramalho - "Arte Portuguesa", Vols. I a III, Lisboa, 1943 a 1947
- ORTIGÃO, Ramalho - "As Farpas", 5 Vols., Lisboa, 1943/44
- RAMALHO, Monteiro - "Folhas d'Arte", Lisboa, 1897
- RATAZZI, Princesse - "Le Portugal à Vol d'Oiseau", Paris, 1879

j) - PUBLICAÇÕES RESPEITANTES A OUTROS PINTORES NATURALISTAS

- ALDEMIRA, Varela - "Columbano", 1941
- CELESTINO, David - "Henrique Fousão", pintor alentejano, 1943
- DANTAS, Júlio - "O Pintor António Ramalho", 1916
- FIGUEIREDO, Manuel - "O Pintor Henrique Fousão", 1942
- LOPES, Joaquim - "Um Artista Excepcional - António Gameiro", 1955
- LUCENA, Armando de - "D. Carlos de Bragança na Arte Portuguesa", 1946
- MACEDO, Diogo de - "Carlos Reis, um Paisagista", 1947
- MACEDO, Diogo de - "Columbano", 1952
- MACEDO, Diogo de - "Malhoa - O Seu Portuguesismo", 1948
- MACEDO, Diogo de - "A Pintora Josefa Grenó"
- MACEDO, Diogo de - "No Cemitério de Fousão", 1959
- MACEDO, Diogo de - "Sousa Pinto", 1951

- NORONHA, Eduardo - "António Ramalho", 1858-1916
- PINTO, Manuel de Sousa - "Últimos Anos de Malhoa", Caldas da Rainha, 1934
- TEIXEIRA, Luís - "Figuras e Episódios do Leão de Ouro", Editorial Ática, Lisboa, 1941.

k) - CATÁLOGOS E OUTRAS PUBLICAÇÕES CONSULTADAS

- Catálogo de obras apresentadas na 13ª. Exposição Trienal da Academia Portuense de Belas-Artes, 1881
- Relatório e Contas da Sociedade Promotora das Belas-Artes em Portugal - 1886
- Catálogo Ilustrado da Exposição d'Arte realizada no Porto em 1889
- Catálogo Ilustrado da Exposição d'Arte realizada no Porto em 1890
- Anuários do Grémio Artístico relativos aos anos de 1891, 1893/1894, 1894/95 e 1895/96
- Catálogo Ilustrado da 1ª. Exposição de Belas-Artes do Grémio Artístico, 1891
- Catálogo Ilustrado da Exposição d'Arte realizada no Porto em 1892
- Catálogo Ilustrado da Exposição d'Arte realizadanno Porto em 1893
- Catálogo Ilustrado da Exposição d'Arte realizada no Porto em 1894
- Catálogo da Exposição de trabalhos de Silva Porto na Escola de Belas-Artes de Lisboa em 1894

- Catálogo da 5ª. Exposição do Grémio Artístico - 1895
- Catálogo Ilustrado da Exposição de Arte promovida pelo Grémio Artístico em 1896
- Catálogo Ilustrado da 7ª. Exposição do Grémio Artístico realizada em 1897
- Catálogo da Exposição Extraordinária do Grémio Artístico, realizada em 1898
- Catálogo Ilustrado da 9ª. Exposição de Belas-Artes do Grémio Artístico, 1899
- Catálogo do Leilão de quadros realizado a 20 de Maio de 1917
- Catálogo da Exposição de quadros de Silva Porto na S.N.B.A.-Dez/1908
- Catálogo da Exposição de Pintura, Pastel e Desenho de Sousa Pinto, S.N.B.A., 1916
- Catálogo de Prémios Conferidos pelo Grémio Artístico e pela S.N.B.A. (1891-1918)
- Catálogo da Exposição dos quadros de Silva Porto nas Homagens Cívicas promovidas pelo "Primeiro de Janeiro", Porto, 1934
- Catálogo da "Noite de Evocação do "Leão de Ouro", Promovida pelo Grupo dos Amigos de Lisboa, 1937, incluindo artigos da autoria de Alberto Mac-Bride, Luís Keil, L. Xavier da Costa, José de Almada Negreiros e Luís Teixeira
- Catálogo da Exposição de Desenhos de Artistas da Segunda Metade do Séc. XIX, S.N.B.A., 1940

- Catálogo da Exposição do "Grupo do Leão", S.N.B.A., 1941
- Catálogo do "Grupo do Leão" - 1885-1905, Col. Higen, Editorial Litoral, Lisboa, 1946
- Catálogo "S.Porto"Um Fundador", Col. Museum, n.º. 9, Lisboa, 1950
- Catálogo da Comemoração Centenária do Nascimento do Grande Pintor Silva Porto, S.N.B.A., 1950
- Catálogo da Exposição Retrospectiva da Obra de Silva Porto no Centenário do seu Nascimento, M.N.S.R., Porto, 1950
- Catálogo da Exposição Retrospectiva Cinquentenária da S.N.B.A., 1951
- Catálogo da Exposição Retrospectiva de Carlos Reis, 1946
- Catálogo da Exposição Retrospectiva da Obra de Falcão Trigoso, S.N.B.A., 1957
- Catálogos do Cinquentenário da Morte de José Malhoa, 1983
- "Diário de Notícias-Primeira Página (1864-1984)" - Editorial Notícias, Lisboa, 1984
- "Les Cahiers Naturalistes", semestriels depuis 1955
- "L'Impressionnisme et le Paysage Français", 2<sup>ème</sup> édition, Paris, 1985 (Catalogue)
- "Mort du Paysage", org. François Dagognet, Col. Milieux, Champ Val-lon, Paris, 1982
- "O Primeiro Centenário de Silva Porto" in "Ocidente n.º. 152, Vol. XXXIX, Dez. 1950

- Revista "A Arte" - Números vários, sobretudo ano de 1885
- Revista "A Ilustração" - Números vários, sobretudo anos 1895/96
- Revista "O Ocidente" - Artigos vários sobre exposições - Vols. consultados-1878 a 1914, inclusivé.

